GIANNOTTO BASTIANELLI

MUSICISTI D'OGGI E DI IERI

…IO EDITORIALE LOMBARDO

MILANO

1914

DELLO STESSO AUTORE

Pietro Mascagni. *Monografia.* — Riccardo Ricciardi, Napoli.

La Crisi musicale europea. — D. Pagnini, Pistoia.

IN PREPARAZIONE

L' Opera. *Studio estetico.*

Trattato di armonia (*come saggio di riduzione dell'armonia a una glottologia musicale*).

La coltura tragica. *Saggi di critica filosofica.*

GIANNOTTO BASTIANELLI

SAGGI DI CRITICA MUSICALE

MILANO
STUDIO EDITORIALE LOMBARDO
—
1914

A BRUNO CICOGNANI

NOTA.

Raccolgo in questo volume niente altro che quasi un anno — supergiù dall'ottobre 1912 all'ottobre 1913 — di critica giornalistica.

Raccogliendola mi preme fare osservare il metodo con cui questa critica fu da me rigorosamente condotta.

Io sono convinto che in realtà, vera critica d'arte e giornalismo siano irreparabilmente inconciliabili. Giornalismo è sopratutto vita pratica e passionale; critica è, o dovrebb'essere, al contrario, vita intima intellettiva e disinteressata. Il mio metodo è stato dunque quello di far coincidere fin dove si può la praticità, direi quasi l'economicità brutale dell'articolo giornalistico, con un'intima direttiva di ricerche e di studi libera e disinteressata; per la qual cosa se da una parte i miei erano i soliti articoli che si pubblicano qua e là per i giornali senz'altra causa determinante che l'avvenimento fortuito; da un'altra parte essi erano ancora come le tappe di un ciclo di studi personali e nient'affatto soggetti alla schiavitù della capricciosa attualità. Così può dirsi che sotto lo stimolo casuale della vita quotidiana io abbia scritto una serie di studi critici che l'uno con l'altro s'integrano, s'illuminano e si continuano quasi fossero i capitoli d'un libro concepito organicamente.

Mi si permetta accennare per maggior chiarezza al ritmo ideale che governa la presente raccolta e ne collega in gruppi i vari saggi staccati.

Un volumetto di Cesare Paglia mi ha spinto ad analizzare la posizione della critica contro e pro la musica modernissima: l'apparizione di *Ariadne auf Naxos* mi ha portato a studiare le caratteristiche psicologiche e stilistiche d'uno dei principali rappresentanti della musica modernissima; lo Strauss. Il teatro di costui mi ha portato naturalmente a

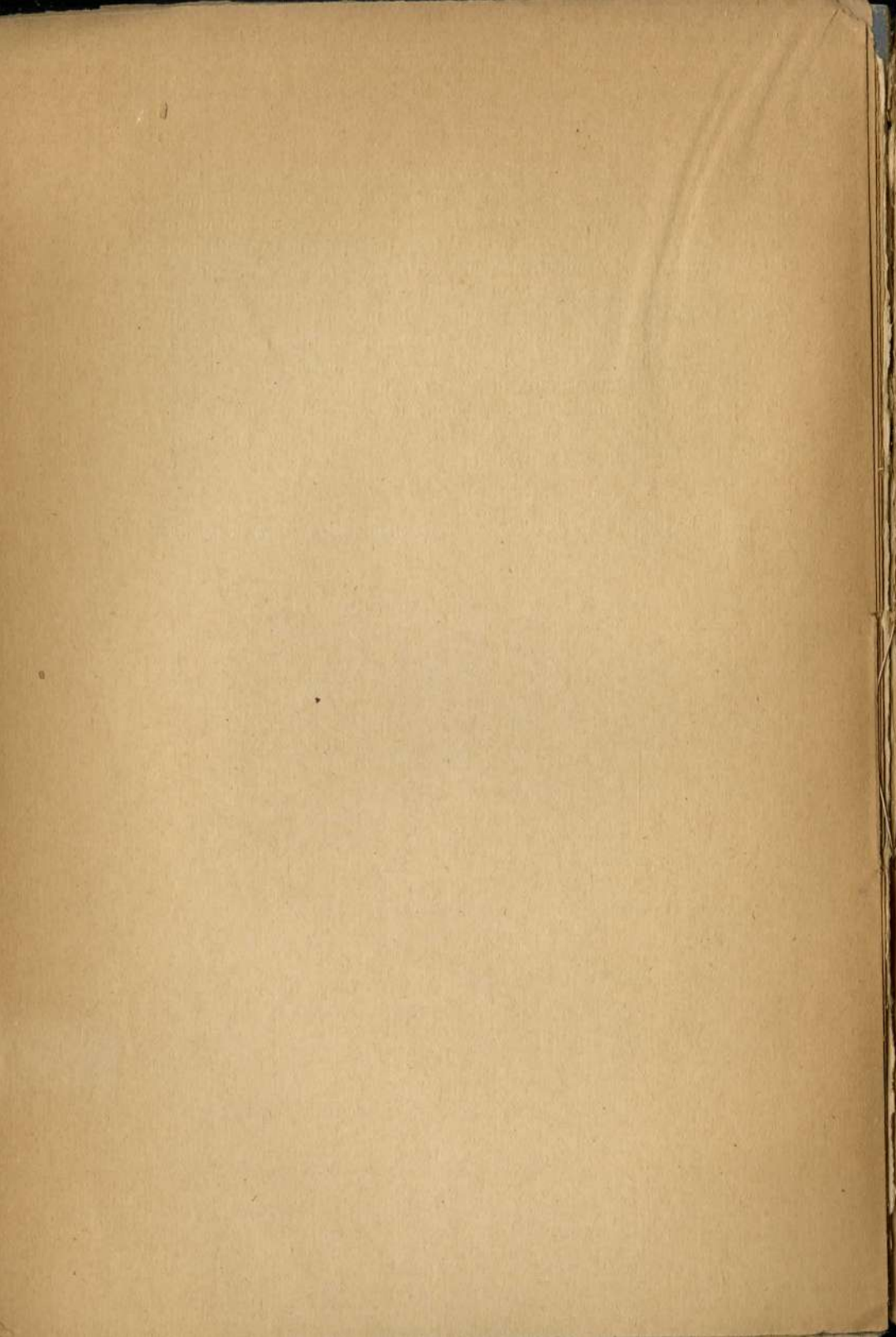
determinare le tendenze del novissimo teatro italiano, analizzando l'opera d'un giovane nostro musicista che dello Strauss assai risente l'influenza : il Respighi. Contemporaneamente; se la questione del teatro mi portava a indagare i pregiudizi e le tendenze storiche del teatro musicale in genere, la questione della modernità nella musica mi portava a studiare anche quell'interessante e in parte necessaria ipertrofia del bisogno di modernità, esacerbato dalle pressioni glaciali dei tradizionalisti, che è il *futurismo.*

Parallelo a questo programma dirò così di studi critici sulla musica modernissima e sulle sue tendenze e i suoi problemi estetici, ne svolgevo un altro di pretta storia musicale. Attraverso un breve ciclo di articoli su alcune figure riassuntive e non troppo note (almeno ai più) del nostro meraviglioso cinquecento, seicento e settecento musicale, ho cercato di porre in rilievo le linee generali dello svolgimento della nostra musica, la quale contrariamente al pregiudizio comune non culmina nel 1700-800, bensì nel 1500-600. Da questo generalissimo problema storico son poi sgorgati vari altri problemi. Chi sono i settecentisti di fronte ai cinquecentisti e ai primi secentisti ? Rappresentano essi un perfezionamento o non più tosto un raffinamento di stile che degenera spesso in un vero e proprio *imbarocchimento ?* E più precisamente : di fronte alla purezza della fede e dello stile di un Frescobaldi abbiamo diritto di continuare a stimare Bach più grande di lui ? La formale perfezione bachiana di fronte all'ingenuità un po' rozza della tecnica frescobaldiana non coincide con un raffreddamento del contenuto e con un cristallizzamento della forma ? meglio ancora: non coincide con una sostituzione, alla verace e sincera e calda religiosità di Frescobaldi e dei cinquecentisti italiani a lui precedenti, dell'*indifferenza umanistica*, grande per altre ragioni, ma non certo giustificabile dal punto di vista di quella purissima religiosità di cui il Bach dovrebbe essere per molti il rappresentante supremo ?

Dallo studio di questi problemi di antica storia musicale mi è stato poi facile scendere a problemi concernenti musicisti a noi più prossimi: come Beethoven, Liszt e Verdi. Del quale ultimo io do alcuni dei molti studi che per ragioni troppo giornalistiche dovetti fare in occasione del suo centenario così clamoroso di retorica e di concerti di banda per le piazze cittadine. Il mio intimo punto di vista non corrispondeva a quello degli organizzatori di commemorazioni patriottiche. Pure fui obbligato, da ragioni pratiche facili a comprendersi,

almeno a celare se non a tradire ciò che pensavo. Mi limitai a scrivere un saggio veramente *intero* sul divino *Falstaff* e a gettare in qualche articolo puramente oggettivo i germi di una critica verdiana meno enfatica e più serena. Del resto quale si fosse il mio vero stato d'anima durante il mio forzato ufficio di commemoratore verdiano a getto continuo lo rivelo io stesso nello studio sulle relazioni che corrono *tra critica musicale e giornalismo*. Il quale studio può benissimo servire di conclusione a tutti questi articoli (1) scritti, ripeto, da uno studioso intimamente solitario a cui la vita ha messo una maschera di pubblicità, ma a cui però la volontà di servire più alla grande e severa critica che all'economicità del giornalismo fa cercare continuamente i mezzi perchè questa maschera divenga trasparente e non trasfiguri troppo il volto di chi se l'è imposta.

---

(1) Articoli usciti sul *Resto del Carlino*, su *Nuova Musica*, su *Harmonia*, su *Marzocco*, su *Voce* e su *Musica*.

PARTE I.

NEL PRESENTE.

PRO E CONTRO LA MUSICA MODERNISSIMA

Gli studi della critica musicale italiana cominciano, per quanto ancora incerti e sporadici, a adoprarsi intorno all'ultima di quella musica straniera, che ogni primavera spirituale della nostra terra risorta, almen per ora, più materialmente che moralmente, attraverso le alpi ci rimena « pur com'è d'uso ». E nessuno più di me sarebbe contento di questo rinnovante bisogno critico che la coscienza musicale del mio paese comincia a dar prova di sentire, se questi studi, che condotti con severo metodo critico tanto utile potrebbero apportare alla nostra musica futura, non risultassero invece, almeno allo stato attuale, stranamente orientati su due indirizzi di gusto e di coltura così opposti da far quasi sembrare, gli studi suddetti, pensati e scritti in due paesi diversi: l'uno, un paese sano, sì, di buon senso e di moralità, ma di quella sensatezza e moralità provinciale che costa poco non essendo lucida resistenza sibbene opaca indifferenza ai mali della troppa civiltà; il secondo, un paese di più raffinata civiltà, ma sprovvisto d'equilibrio tra l'enorme sua preparazione artistica e la scarsa facoltà filosofica di sottoporre a un ferreo metodo critico i giudizî disordinati del gusto estetico. Per delineare ancora più precisamente la posizione della critica italiana di fronte a musicisti come lo Strauss, il Debussy, il Ravel, il Dukas, il Bloch, il Mahler, il D'Indy e l'Albeniz, dirò che essa sembra prodotta da uomini di due epoche diverse: l'epoca della coltura romantica ormai tramontata per sempre come *attualità presente*, non come grandissimo eterno *valore storico;* e l'epoca della coltura decadente o, come dicono, *d'eccezione*, oggi in pieno vigore, sebbene già minata da pensatori come Benedetto Croce, e da

tutta una giovane schiera di critici d'avanguardia tra cui primeggiano il Cecchi, il Borgese, il Torrefranca. Naturalmente, a seconda che il critico appartenga all'una o all'altra epoca i musicisti modernissimi appaiono come un tramonto o come un'aurora, come dei corruttori o come dei risanatori. Così vedremo un Paglia e un Setaccioli (critico, e serio compositore di carattere formalistico e accademico) sacrificare i musicisti modernissimi sugli altari d'un unico culto offerto ai grandi romantici Beethoven, Wagner, Schumann, Brahms, Berlioz; e così pure vedremo un Pizzetti (fortissimo musicista del presente « dolce stil nuovo » e critico di novissime aspirazioni) sacrificare persino l'intera storia del melodramma italiano e straniero sugli altari eretti al nuovo dramma musicale, presentito ma male attuato nella sua totalità d'esecuzione (sono giudizî del critico non miei) da Riccardo Wagner e con più artistica coerenza perfezionato da Richard Strauss e da Claude Debussy.

In realtà, a mio parere, errano tanto i Paglia e i Setaccioli che i Pizzetti, i Debussy, i Laloy, i Lalo ecc, ecc. Non si tratta, per questi musicisti modernissimi, nè di tramonti, nè di aurore, nè di corruttori, nè di rinverginatori. Si tratta di artisti, semplicemente, che hanno avuto la mala ventura di nascere in un tempo in cui si chiacchera troppo intorno a quello che si fa o si vuol fare. Le baruffe critiche passeranno, gli artisti rimarranno. Infatti quest'ostinarsi a cercar troppo o a non vedere affatto i nessi misteriosi che collegano il passato dell'arte al suo presente, è infantile. La vita delle cose dello spirito purtroppo non presenta quel trapasso graduato e quasi insensibile che hanno voluto farci credere i seguaci del meccanico metodo storico o alcuni dialettici filosofi ottimisti. L'arte non *si sviluppa* come una fermentazione di germi o come una coltivazione di microbi. L'arte si genera *liberamente*, a sbalzi, starei per dire « a schianti »; giacchè essa non è azione collettiva, ma creazione individuale. Quando l'umanità — il buon gregge delle anime fatte per esser condotte e non per condurre — comincia a comprendere, e a volte troppo tardi, l'idea e l'opera d'un grande pastore d'anime (quello

che oggi accade appunto per Beethoven e per Wagner), un altro pastore d'anime è già sorto ed ha la missione (per lo più ostacolata da i seguaci dei suoi precedessori) di gettare la nuova semente nelle terre deserte del futuro. Vi sono, è vero, dei casi in cui le anime del popolo e l'anima del loro pastore ideale s'incontrano, si fondono, vibrano all'unisono: ma sono coincidenze fuggevoli e rare; uomini profondamente vivi nell'amore di tutti, per es.: Giuseppe Verdi, per es.: Bellini, si sono trovati, all'occasione di qualche loro sbalzo leonino nel nuovo e nell'impreveduto, ad essere, peggio che lasciati soli, bestemmiati ed irrisi. La *Norma* e la *Traviata*, per quell'attaccamento pigro al vecchio e al consueto sia pur bellissimo che s'annida in ogni anima non creatrice, furono fischiate solennemente, e il *Falstaff*, opera che nel teatro verdiano è la più impreveduta di tutte, resta ancora al di là della coscienza popolare, aspetta ancora, in Italia, non per es.: in Germania, la sanzione vitale dell'entusiasmo. Tra esso e l'anima italiana c'è uno iato ben più grave di quello che si manifestò tra il pensiero verdiano e il gusto del pubblico quando comparve la *Traviata*. Figuriamoci che cosa deve accadere, per es:, per un *Pelleas et Melisande*, opera in cui la imprevedutezza della forma viene anche a coincidere con una reale lontananza del suo contenuto drammatico dai sentimenti comuni e normali. Pure, anche quest'opera, è sciocco contrapporla continuamente, come si fa dai suoi partigiani, alle opere del Wagner. Un'opera non può esser bella che *di per sé stessa;* altrimenti diventa l'esemplicazione fredda d'una differenza teorica. E tale la potrebbero sospettare i maligni. Ma il *Pelleas* è al disopra di qualunque malignità. La difficoltà comprensiva del suo contenuto drammatico troppo raffinato e anormale non cambia in nulla il suo valore formale che un giorno o l'altro sarà universalmente riconosciuto — appunto — quando sarà cessato il crosciò della critica pettegola.

« Attaccamento pigro al vecchio e consueto sia pur bellisimo » ho detto più sopra: giacchè non soltanto per crear cose nuove occorrono occhi nuovi e cuore nuovo: ma anche per compren-

derle. Ognuno di noi non dev'essere ingannato dalla spontaneità gioiosa con cui da giovanetto comprese « alla prima » qualche sinfonia di Beethoven o un'opera di Wagner. In realtà quella comprensione spontanea era una fatica profonda in cui si cimentavano tutte le forze sintetiche del nostro spiriro e la gioia che derivava dalla bella conquista ne nascondeva la faticosità. È quindi naturale che svanendo cogli anni il desiderio delle belle conquiste (ed anche la possibilità) — resti, ignuda e arida, la fatica.

Per questo accade che la coltura musicale che più rimane connaturata allo spirito del critico è quella che il critico si formò spontaneamente *da giovane*. Da giovani il nostro cervello meglio assorbe ed assimila. A parte il pericolo che ogni giovane ha, così nella vita che nel pensiero, di *veder Elena in ogni femmina* ed un capolavoro in qualunque prodotto artistico, è però certo che giovinezza è sinonimo di attività alacre e pronta.

Il vecchio ha invece il pericolo contrario a quello del giovane: il periodo di vedere un uomo mediocre in ogni nuovo eroe. Chi non ricorda le parole del vecchio Nestore dell'Iliade? Egli amava ripetere d'aver visto ai suoi bei tempi sollevare a un sol uomo una pietra « quale soltanto solleverebbero quattro degli uomini d'oggigiorno ». E non somiglia il lontano eroe omerico impotente di vecchiaia al nostro *critico romantico* il quale non ammette che oggi musicisti quali il Debussy, lo Strauss e il D'indy possano altro che debolmente e con mille aiuti che non sono forza musicale, sostenere il peso della vera composizione? *L'età degli eroi è passata*; diceva tristamente Nestore e nella sua rètina stanca l'immagine fissa, e ingigantita dal ricordo, degli antichi eroi copriva la rossa splendida fiamma del puro eroismo d'Achille. *L'età dei giganti è passata*, proclama il *critico romantico* a cui nell'orecchio perdura il sònito eroico delle sinfonie di Beethoven o delle opere di Wagner; perdura e gli impedisce di sentir bella e spontanea e giusta ogni musica che a quel sònito non s'accordi. Ma alla lega Achea più serviva l'eroismo giovane e vivo d'Achille che le ricordanze pessimistiche di Nestore; come, me

lo perdonino tutti i professori di conservatorio che hanno imparato il loro formulario stilistico da Wagner, da Schumann e da Beethoven, alla vita del giovane compositore moderno è più utile un'ora passata con Debussy che la lettura di tutti i tentativi denigratori di chi non lo può e vuole comprendere, appunto perchè — semplicemente, il Debussy è *al di là* dell'esperienza di tali critici negativi.

* * *

Ma lasciamo da parte le considerazioni generali e veniamo a un esame particolareggiato di qualcuno dei lavori di quei critici (per il solito non più giovani sebben questo non tolga che ve ne siano dei giovanissimi: si nasce accademici come si nasce impiegati); i quali, posti in contatto con opere feconde come quella del Debussy per esempio, rimangono sterili e la giudicano: « senza coerenza, senza grammatica, senza melodia » — in una parola: *senza forma.*

Ecco qui due opuscoli di contenuto critico, uno riferentesi a diversi musicisti moderni, il Dukas, il Debussy e lo Strauss, l'altro ristretto all'esame dell'opera del solo Debussy; il primo è di Cesare Paglia, il gaissimo *Gaianus*, l'altro è di Giacomo Setaccioli, stimato professore di discipline musicali a Roma. A differenza del saggio del Setaccioli che ci si impone per la solida preparazione musicale, se non per il suo fondamento filosofico, l'opuscolo del Paglia consiste più in una raccolta di articoli scritti con brio giornalistico ed ispirati a una posizione di scetticismo ridanciano e motteggiatore, che in un vero e proprio saggio analitico condotto con lucido metodo critico. L'autore ha anzi noioso come il fumo agli occhi un buon metodo critico. Egli scrive infatti: « oggi esiste il crocianesimo: un modo discutibilissimo e pretenzioso come un altro di vedere le idee », aggiungendo però di ammirare la forza d'ingegno di quei giovani che quel *crocianismo* — che altro poi non è che un metodo

filosofico fondato su solidi principi estetici — seguono o cercano di seguire: come se la forza dell'ingegno non dipendesse dalla qualità del metodo adottato. Così il Paglia quasi a riprova della sua ametodicità appone al titolo del libretto: *Strauss, Debussy e compagnia bella* (ma, di grazia, gaio *Gaianus,* che li avete presi per un'associazione a delinquere?) la specificazione: « saggio di critica spregiudicata e semplicista per il gran pubblico »... Quante cose un giovane e non so quanto crociano ma per certo convinto, come il Croce, della necessità di un robusto metodo nella critica, potrebbe osservare al buon Paglia intorno a questa sua concezione assai primitiva della critica! — Ma tant'è: quando saremmo a un pelo per arrabbiarci, ecco che il Paglia con quel suo fare scettico e satirico di buon uomo molto più acuto di quello che non voglia sembrare, ci fa dare in un'allegra risata. E io dico la verità: sebbene trovi più che anticritica, antivitale la posizione del Paglia contro i musicisti modernissimi; sebbene trovi che la rovina della critica musicale italiana sia stata appunto il suo scetticismo semplicista e freddurista; pure mi sento ancora troppa gioventù addosso per non aver simpatico chi se la ride un po' di tutto e di tutti. Veramente in questo perenne affannarsi delle scuole vecchie a chiudere il passo alle scuole nuove e delle scuole nuove a boicottare le scuole vecchie, c'è abbondantissima materia di comicità. La spregiudicatezza del Paglia somiglia parecchio all'indifferenza statica di chi ne ha viste di tutti i colori. Figurarsi che cosa deve succedere quando questi colori — sono di un colorista come lo Strauss! Comunque, ripeto, tornando alla mia classificazione dei critici moderni, è innegabile che se il Paglia se la ride a crepapelle alle furie straussiane, non osa però ridere della musica di Beethoven e di Wagner; e con quel suo metodo del riso, se non col metodo estetico e critico, appartiene dunque a quella categoria di persone che per dimostrare la vanità della musica modernissima citano continuamente e *solamente* Beethoven e Wagner, ossia i musicisti romantici. O se oggi l'umanità si rispecchiasse più in Strauss e in Debussy e in quella compagnia, dove esiste anche

un musicista come il D'Indy, il quale, a dir il vero, non merita affatto di esser considerato membro d'un'*associazione a delinquere*? O se questo appellarsi sempre e soltanto ai musicisti romantici non dovesse anche, criticamente parlandò, metterci in guardia sulla larghezza di questo *giudizio a riferimento?* Non crede il Paglia, per es. che a confrontare Debussy con musicisti che non siano soltanto Beethoven e Wagner, si potrebbe acquistare una più vasta visione critica della musica in generale e anche una ben più larga *spregiudicatezza* di giudizio verso la *compagnia bella* dei modernissimi?

Il saggio critico del Setaccioli « Debussy è un innovatore? » risulta invece notevole per il tentativo di stringere dappresso l'arte del Debussy e non attraverso a impressioni personali risolute in ischerzi di parole, ma attraverso formole *musicali* scelte con accuratezza dall'opera stessa del Debussy. Il Setaccioli si parte dal fare un quadro quale a lui almeno sembra il giusto dello stato d'animo (morale, vitale) del Debussy, stato d'animo che per esser già stato espresso, almeno simigliantemente, dagli ultimi poeti francesi — i così detti *decadenti* — Baudelaire, Mallarmè, Verlaine, Maeterlinck etc, ed anche, sotto un certo aspetto, dai pittori impressionisti, era profondamente *sentito* dallo spirito francese moderno. Da ciò il successo (molto francese) del Debussy presso gli intellettuali come presso i mistici francesi. Il qual Debussy (continua in un altro capitolo il S.) se dai poeti ha preso il contenuto, dai pittori impressionisti ha dedotto la sua nuova forma musicale: l'impressionismo musicale, ottimamente tra noi definito da un giovane artista e critico, Vincenzo Tommasini: il Tommasini infatti scrive che « la prevalenza dell'emozione armonica è il carattere più spiccato dell'*impressionismo musicale* » in base alla quale « il disegno ritmico e melodico sembrano svanire, quasi volontariamente evitati o coscientemente lasciati imprecisi, mentre l'armonia ha una ricchezza e novità inesausta, sempre sorprendente », giungendo poi il Tommasini a concludere che tale prevalenza armonica viene a coincidere con quello che egli chiama « la composizione

amorfa ». Il Setaccioli poi nel 3° e 4° cap. studia con abbondanti esemplificazioni quella che a lui sembra nella musica sinfonica e pianistica del Debussy: I°, la mancanza di disegno melodico e ritmico; 2°, la monotonia armonica e strumentale; e 3°, nell'opera in particolare, la balbuzie monotona della « declamazione inarticolata ».

Il concetto centrale del saggio del Setaccioli si può dunque per comodo di discussione raccogliere sotto questi due giudizi particolari: 1° il *contenuto* debussista è vano, insipido e quando qualcosa significasse, patologico; 2° la forma debussista non esiste: è balbuzie voluta tale per smania di originalità e di novità.

Come si vede non si potrebbe essere più *antidebussisti* di così. È certamente il Setaccioli per la parte musicale del suo lavoro riesce, almeno in apparenza, a dimostrare la fondatezza dei suoi due giudizî, i quali per l'identità della forma e del contenuto, identità, di cui il S. crocianamente è convinto, riescono ad una totale estirpazione del valore del Debussy. Ma il male, mi pare, è purtroppo duplice. Osserviamo un istante le citazioni rozze del contenuto dei poeti decadenti per le quali il S. tenta di avvalorare la giustezza della sua tesi: d'una vacuità di contenuto nell'arte del Debussy; come mai ogni buon conoscitore di Verlaine, di Mallarmè (il cui aforisma: *la poesia dev'essere un enigma*, è stato più igienico alla poesia francese di tutta l'estetica parnassiana); come mai ogni squisito conoscitore di Maeterlinck potrebbe non sorridere all'affermazione del S. che quei poeti cantano: *lo spleen e il flirt anodino, l'anemia e la debolezza, le crisi di nervi, la clorosi, i tessuti esangui, le vertigini le fiamme sensuali, il brivido del malato invaso d'amore, la febbre delirante e il fascino puerperale?* Non sembra di sentire le caricature del *Travaso* a una poesia del D'Annunzio, piuttosto che la sottile esegesi di un critico delicato e profondo? Noi dunque possiamo subito considerar vano il primo giudizio del S., osservandogli che troppo ci corre tra la rozzezza del suo gusto letterario e la squisitezza sapiente d'un *poeta di eccezione*; e

che, quindi, egli si trova in una palese inferiorità per ben comprendere il complesso stato d'animo decadente e la raffinatissima civiltà letteraria a cui ha dato nascimento. Dimostrato questo, non ci farà più meraviglia se il S. non comprende la musica decadente del Debussy. L'arte del *suggerire* sensazioni fuggevoli, brevissime ed elettissime, come trova, nella poesia, il sentimento del Setaccioli refrattario e impreparato, così lo trova sordo nella musica. Il Debussy in realtà non ha fatto che trasportare dalla poesia e dalla pittura alla musica (ed è un vero miracolo di ricchissima musicalità) i procedimenti novissimi di questa e di quella, onde esprimere, con le sonorità e le loro attrazioni tonali, non più i semplici, robusti e in un certo senso facili sentimenti a larghe linee eroiche che eran propri ai romantici; sibbene le sensazioni le impressioni e i sentimenti d'infinita e squisita complessità dell'anima modernissima.

Ed ecco che qui deve cessare di parlare il musicista e deve cominciare il filosofo. Il musicista, dal suo punto di vista, nel problema debussista, altro non deve fare che stabilire, se può, la perfetta corrispondenza dell'espressione musicale allo *stato d'animo* del medesimo: la quale corrispondenza se egli non riesce a vedere non è colpa (com'ho mostrato per il S.) del Debussy, sibbene della estraneità del detto musicista giudicante allo stato d'animo del Debussy. Il filosofo invece deve notare un'altra cosa: dato e ammesso che esista uno stato d'animo reale e concreto nel Debussy e che questo stato d'animo abbia la sua adeguata espressione in quello che il Tommasini chiama « composizione amorfa », è compito del filosofo analizzare questo concetto di *composizione amorfa*. Ogni opera d'arte, esteticamente parlando, è *forma*, non può non essere *forma*. Soltanto che questo concetto di forma non va preso in particolare dalle singole arti; un concetto di forma, per esempio, preso dalla musica, effettivamente non potrà esser dedotto che da un numero sia pur vasto, *ma sempre storicamente limitato*, di composizioni musicali. Il vero concetto di forma non può dunque essere estratto (a posteriori) dalla storia, ma dovrà essere *a priori*, dovrà

trascendere qualunque empirismo storicistico. Ora è evidente che il S. nel suo giudizio formale si fonda esclusivamente sopra elementi (disegno melodico e ritmico, armonia e strumentazione) estratti empiricamente da un numero, per di più limitatissimo, di opere musicali: le opere cioè sia pur bellissime dei grandi romantici. É sintomatico anzi che tutti i critici *romantici* non citino mai gli autori prebachiani e tanto meno prepalestriniani. Ma Beethoven non è *tutta la musica*; Wagner non esaurisce tutte le possibilità di teatro musicale: appunto perchè il concetto universale di forma trascende ogni empirismo storicista e coincide con tutte le possibilità di espressione atte a estrinsecare *qualunque* contenuto. È dunque impossibile che il S. dia un equo giudizio sul Debussy: I.° perchè la sua critica difetta di un concetto veramente filosofico, ossia *universale* di *forma*, 2.° perchè anche se l'avesse, la sua indifferenza e refrattarietà al contenuto debussista gli farebbe di necessità apparire vana anche la forma debussista, giacchè una forma piena di un contenuto vuoto non esiste.

Termino questa mia lunga rivista raccomandando però a chi s'interessa di queste cose, la lettura del « Debussy è un innovatore? » del Setaccioli. Se non altro la sua ricerca musicale può essere di grande aiuto per cominciare a farsi un'idea dei procedimenti stilistici del Debussy. Il volumetto, uscito già due o tre anni fa, fu edito a cura del giornale *Musica* di Roma.

STRAUSS SI RINNOVA?

Le fragorose fanfare della *réclame* hanno affidato già da molto tempo alle istancabili ali dei quattro venti la buona novella musicale: Richard Strauss si è *rinnovato*. E i quattro venti agitando le instancabili ali, che non son poi altro che fogli di giornali cotidiani, hanno portato la stupefacente novella a chi la volesse o non la volesse sapere, a chi la volesse o non la volesse credere. E vi hanno creduto forse gli ignari, i buoni borghesi fratelli di quel monsieur Jourdain in onore del quale la musa dello Strauss ha dettato lievi danze e *couplets* discretamente banali non che una magnifica opera in cui lo stile eroico e lo stile comico si fondono in un tutto graziosamente ondeggiante tra un *humour* aspro d'ironia e un eroismo erotico dolcissimo e riposante. E vi hanno forse creduto anche quegli altri ignari non per borghese credulità di *parvenus*, ma per sovrabbondanza di buona fede: i giovani. E gli uni e gli altri, e giovani e buoni borghesi si sono forse figurati l'autore di *Heldeleben*, di *Sinfonia domestica*, di *Salomè* di *Rosenkavalier* divenuto, da quel tremendo Giove Tonante ch'egli era, un mite modulatore di arcaiche zampogne.

Ma sono sicuro che chi abbia veramente dimestichezza col maggior musicista della Germania moderna deve aver fiutato in tutto questo rinnovamento un trucco semplicemente commerciale. *In primis* oggi son troppo di moda tanto i *rinnovamenti* come i *superamenti*, perchè si possa ancora credervi senza manifesta ingenuità. Secondariamente chi conosce dello Strauss il poema sinfonico in forma di Rondò sul famoso Till, eroe di imprese e

burle ladresche corrispondente in parte al nostro Bertoldo, e chi conosce, per non citar che musica recente, la parte in stile rococò del *Rosenkavalier*, sa che lo Strauss ha già mostrato di saper riprendere e ripresentare, con innesti di polifonia wagneriana, e in un modo molto suo, lo stile degli ultimi settecentisti tedeschi: il Mozart e lo Haydn. Dunque, per ciò che riguarda il ritorno al settecento in cui consiste un lato del preteso rinnovamento straussiano, non è una novità che lo Strauss possa dipingere i lazzi e le grazie delle maschere italiane con colori presi se non proprio a Lulli, almeno a Mozart. Parimente chi conosce tra le opere dello stesso Strauss l'*Elettra*, sa che la sensualità pagana è stata già trattata dalla musica del maestro tedesco con colori talvolta vividissimi e talvolta assai dolci: si ricordi il duetto fra Crisotemide ed Elettra e l'altro, più bello, tra Elettra e Oreste ; e trattandosi, infine, di poesia orientale (Bacco è eroe orientale per eccellenza) la stessa Salomè con le sue squisite dolcezze di erotismo adolescente va considerata come una preparazione alla musica melodica e paganamente sensuale che nella nuova opera riguarda Arianna e Bacco.

La novità non consiste dunque che in un perfezionamento. Pochi autori come lo Strauss si trovano nell'impossibilità di rinnovarsi. Perchè tal miracolo avvenisse, non occorrerebbe soltanto che si mutassero i modelli a cui lo Strauss si è costantemente ispirato, Gluck, Mozart, Haydn, Rossini, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Weber, Wagner, Bruckner e, perfino, Bellini, Donizzetti e Verdi; non occorrerebbe soltanto soltanto che lo Strauss cominciasse a sentire la purezza di stile dei nostri madrigalisti del quattro e del cinquecento e dei nostri organisti religiosi dello stesso tempo. Un mutamento d'indirizzo storico nella coltura straussiana, d'altra parte difficilissimo, non potrebbe portare che a un mutamento di gusti, dirò così per loro stessi immutabilmente eclettici. No, perchè davvero lo Strauss si rinnovasse occorrerebbe che si rinnovasse quel suo senso scettico della vita, quella sua coscienza di raf-

finato indifferente, quella sua anima di dilettante moderno. Allora si muterebbe anche il suo punto di vista estetico, che è un eclettismo indifferente, desideroso sol di accumulare materiale melodico armonico e strumentale atto a sorprendere e a eccitare i nervi. Allora, cessando la sua vertiginosa produzione e raccogliendosi in un solitario e tacito riposo di qualche anno, l'enorme congerie di conoscenze e di reminiscenze musicali gli si chilificherebbe in una sintesi veramente originale, senza troppo servile dipendenza al passato e al presente. Perchè, si sa che ogni musicista è figlio di mille altri musicisti, e Beethoven fu figlio di Haydn e di Mozart, e Rossini di Mozart e di Cimarosa e Verdi di Rossini e di Donizzetti e di Bellini. Ma questi figli ben presto acquistarono una fisonomia propria, autonoma. Lo Strauss invece sembra divertirsi a ricordarsi dilettantescamente or dell'uno or dell'altro dei padri, e la sua musica è come un volto le cui fattezze adolescenti mostruosamente ondeggino di continuo e ripresentino nella loro caotica mutevolezza la fisonomia di tutti gli avi e di tutti i parenti prossimi e lontani.

Ma diciamoci la verità: importa molto se c'è o non c'è rinnovamento? Così com'è, e come sono convinto che nonostante la buona fede dei fratelli di *Herr* Jourdain resterà eternamente, lo Strauss, con tutto il suo burlone indifferente eclettismo, è uno dei più grandi musicisti viventi. Lo si può discutere onde maggiormente comprenderlo, ma non lo si può negare. Lo Strauss vive, palpita col nostro presente, è una parte di noi, è tutto questo strano mondo nostro che, per vivere il presente, si ripiega sul passato e addolorato di questo ripiegamento all'indietro, disperato di uno slancio nuovo in avanti, prorompe in una stridente scrosciante risata umoristica e ironica. L'ironia, l'*humour*, è la vera musa dello Strauss. Incredibile è l'arte con cui questo potentissimo stilista fa la parodia di tutti i suoi prediletti musicisti. Nella *Ariadne auf Naxos* c'e perfino una parodia di rondò rossiniano, che è, a parte la spaventosa difficoltà della tessitura vocale, un capolavoro di trovate agili al-

legre scintillanti. Perchè è un fatto: la parodia può essere arte, anche se finora in musica, linguaggio vergine, la parodia era difficilissima. Con lo Strauss dunque la musica, come linguaggio, fa un salto innanzi, giacchè la parodia straussiana non è la contraffazione a scopo di ridicolo futile; è analoga invece alla parodia dello stile cavalleresço che, per es., ci dà il Cervantes col Don Chisciotte. È inutile protestare: soltanto in un'epoca di incalcolabile civiltà musicale si poteva giungere a tanto.

Ma se le parti che riguardano le maschere italiane nell'*Arianna* e cioè il quintetto tra Zerbinetta, Arlecchino, Scaramuccio, Truffaldino, Brighella, il recitativo ed aria con rondò di Zerbinetta e il nuovo quintetto, sono zampillanti di trovate parodianti gli stili di Mozart, di Rossini e anche di Verdi nel *Falstaff*: un miracolo di restaurazione leggermente ironica dello *stile eroico* dell'antica opera del sei e settecento italiana e francese, è la parte che riguarda nella nuova opera straussiana il mito classico. Si sa come il mito classico di Ariadne e Bacco venga, per volontà di *Herr Jourdaine eine Bürger*, un borghese, intrecciato alla commedia in modo che, «quasi intermezzo» al dolore di Ariadne abbandonata, ride ogni tanto l'allegria delle maschere. Ma quando Ariadne è sola e non vien turbata da tanta spigliata e irriverente allegria, il suo dolore statuario e classicamente aggraziato vien cullato dalle cantilene ellenico-settecentesche di una Naiade di una Driade e di una Eco. Che dire del primo terzetto cantato da queste tre ninfe boschereccce? Esso è un vero prodigio di mormoranti contrappunti. E che dire ancora dell'aria o «lamento» di Ariadne? Oh certo! siamo ben lontani dal lamento melodico e sensuale dell'Arianna di Benedetto Marcello e tanto più siamo lontani dal lamento purissimo, direi quasi tragicamente religioso, della purtroppo perduta Arianna di Claudio Monteverde. Il nuovo lamento è tutto, anch'esso, solcato di riferimenti ironici: c'è in esso del solito dilettantissimo stilistico. Ma quali deliziose trovate vi sono sparse qua e là! L'Eco sulla verde riva solitaria risponde su gracili accordi debussiani, e di dolcissimo effetto è il basso re-

gistro vocale in cui scaturisce il lamento e delicatissima è l'ambigua trama orchestrale che mentre sembra sorreggere parcamente la voce, l'avvolge continuamente di faville di sinfonismo moderno.

Ma ecco che le risate, i lazzi, i frizzi, gli ahi! folli delle maschere italiane dopo un vano tentativo di sgaire il classico dolore di Ariadne — parodia ancor questa del secondo Faust — vengono dispersi e sopraffatti da un improvviso agitarsi dell'orchestra. Il trio delle ninfe boscherecce si desta dinanzi a un portento. Una nave è in vista, la nave del Dio Bacco. E questi in mezzo a una meravigliosa perorazione orchestrale tutta scintillante di modulazioni agre, di sonorità argentine, di tremolii di sistri, di accenni fugacemente melodici, giunge delirante ancora del fascino di Circe da cui è testè sfuggito. Egli è un dio giovanetto, ardente le vene di adolescente lussuria. Ariadne da lui scambiata forse per Circe, com'egli è dapprima da Ariadne creduto Teseo, è a poco a poco infiammata dalla mistica lussuria del giovane iddio che dona ai mortali e agli immortali l'oblio. E un armonioso duetto si sprigiona tra la creatura mortale e la divina, interrotto ogni tanto da un delicato *lied* alla Schubert cantato dal trio boschereccio delle tre ninfe e analogo, nel suo stile, al dolcissimo lied intuonato, in sulla fine del *Rosenkavalier* da Ottavio e da Sofia. Ben devono esser contenti i tedeschi che il raffinato classicismo del romantico Goethe sia stato saputo da questo ultimo loro musicista accoppiare con la nostalgica sentimentalità tedesca dello stile dello Schubert.

Come descrivere con la parola le squisitezze melodiche, armoniche, orchestrali e contrappuntistiche di questo duetto? Dirò piuttosto che di un effetto elegantissimo è, dopo tanta erotica melodia il rientrare dell'elemento buffo con le comiche parole di Zerbinetta non che con l'evocazione finale della goffa *ouverture* alla Commedia di Monsieur Jourdain e con il minuetto pesante (trasformazione d'uno dei temi dell'opera stessa) che sottolinea l'ultima *gaucherie* dl M. Jourdain. Lo Strauss è veramente fe

condo di trovate finali nella sua musica. Dalla fine chiara e luminosa del *Così parlò Zarathuska* alla ormai famosa fine del *Rosenkavalier*, egli mette uno studio particolare a lasciarci sempre sotto il fascino bizzarro d'un ultimo giuoco versicolore di quella sua meravigliosa tavolozza orchestrale. E, in fondo, non potendo essere che un umorista scettico, non fa egli bene a lasciarci con un ridente scherzo? Non l'ha detto, con arguzia saggia, anche il vecchio e non davvero scettico Verdi nella fuga che chiude il *Falstaff*: « Ma ride ben chi ride, la risata final? »

IL TEATRO DELL'IRONIA E LO STILE DELLO STRAUSS

I.

Non fa ormai una peregrina scoperta colui che affermi difettare ai più se non a tutti gli artisti moderni quel vigore di convinzione, quella coerente sincerità senza la quale l'arte degenera irrimediabilmente, in qualche sua parte almeno in produzione eticamente dilettantesca. Il processo psicologico del dilettantismo etico in detti artisti mi pare avvenga così. Molti di essi incappano fin da giovanetti in una specie di bivio spirituale costituito dalla loro simpatia per ogni grande stato d'anima religioso, e dal loro implacabile bisogno di razionalità indagatrice e critica. Scegliamo un esempio che tutti possano controllare; il D'Annunzio. Troppo questi è poeta per non sentire la bellezza d'ogni religione sia contenuta nella Bibbia, nei Vangeli, o in ogni genere di teogonia paganica. E, d'altra parte, troppo egli è *critico* (nel più lato senso razionalistico della parola, non nel di lei comun senso *estetico*, che anzi il D'A. è un debolissimo critico estetico) per non sentire in sè quel « maturato giudizio del tempo moderno » come diceva Kant, reagire contro la tirannia ormai sterile d'ogni dommatismo. In altri tempi, più ingenui e più sinceri, il bivio incontrato da giovinetti avrebbe fatto scegliere al paziente o l'una o l'altra delle due vie: o avrebbe il D'Annunzio nella crisi del dubbio rafforzata la sua fede componendola in una sintesi più vasta

ossia in una fede maggiore; o sarebbe nato nel nostro poeta il puro scetticismo in aperto contrasto sarcastico e magari irriverente con ogni religiosità. Oggi invece il D'Annunzio, incapace, come tutti noi, a subire il dispotismo d'un dogma, nè è stato così potente da concepire un nuovo robusto atto di fede, nè così coraggioso da battere la via, più solitaria di quel che non sembri, dello scetticismo. — Quanti pochi infatti son oggi in grado di comprendere la profondità umanistica del cinismo del Boccaccio o dello scetticismo dell'Ariosto! Così egli, il D'A., ha scelto, come molti suoi confratelli mentendo a sè stesso, una via di mezzo, una mezza misura: il dilettantismo religioso. E dall'inno a Hermes e a Zeus delle Laudi, all'ultimo *S. Sebastiano* si può dire che il D'A. abbia fatto improvvisazioni su tutta l'estesa misteriosa tastiera delle religioni umane. Soltanto che la ragione non porta rispetto neppure alla poesia dannunziana: e sul più bello in cui l'artista si camuffa o da pagano o da cristiano, o magari, da confuciano, essa si vendica col far serpeggiare nella sua simulazione qualcosa di glaciale, di ostile, di stridulo: l'ironia...

Ma che cosa significano al postutto *religione*, *fede*, *filosofia*, etc. etc. ; L'appoggio nella trascendenza di ciò che è *immanente* nel nostro mondo umano, nel mondo delle passioni e della sofferenza. E quest'*immanenza* che altro è se non la coscienza di esse passioni? la *responsabilità*, la *vita morale*, in una parola? Così il senso della più alta trascendenza coincide sempre col più puro senso morale. Buddho, Cristo, Socrate e tutti i più energici affermatori d'una trascendenza in qualsiasi modo *sopra-fenomenica,* furono anche gli attori dei più grandi drammi morali avvenuti sulla terra. E per tornare all'arte, non vediamo come le più vaste rappresentazioni etiche di dramma umano, siano ispirate alle più appassionate esaltazioni nella trascendenza? Eschilo e Sofocle, Dante e Beethoven, sembrano partecipare d'una doppia natura: quella dell'eroe e quella del santo. In altri termini: la loro concezione dell'azione s'identifica con la concezione religiosa della vita. Togliete al 1° tempo

della *nona sinfonia* di Beethoven così drammatico, la preghiera dell'ultimo tempo così solennemente mistica, e quel primo tempo perderà ogni risonanza ideale, rimarrà come il frammento d'una sincerità mutilata: perchè appunto il mondo delle passioni non può rivelarsi all'artista in tutto il suo valore se di quelle passioni l'artista stesso non vede *un valore*, se non ne scopre, alla luce d'una fede trascendente oltre la pura naturalità degli avvenimenti, un significato profondo. Ora è chiaro che il dilettantismo, prima di tutto non potrà giudicare le passioni che nel modo incompleto e superficiale con cui anche i più geniali dilettanti giudicano le cose che mal vollero approfondire: in secondo luogo, esso produrrà, irretortamente, un'ironia dolorosa, quasi direi inconscia; un'ironia anzi celata a bella posta dal dilettante stesso, il quale non può avere, come lo scettico o il cinico, la franca sicurezza di ciò che vuole.

Tuttavia un teatro con passioni mal comprese, e, cioè, senza *vere* passioni, non può esistere; e nel dramma per avere delle vere passioni occorre, come abbiam visto, una profonda possibilità di valutare le passioni; occorre appunto, partecipare del santo e dell'eroe: occorre essere Ibsen. Per contrario il D'Annunzio ammirevole quanto si voglia nella decorazione lirica del suo teatro, vien poi riflettendo la sua mezza misura di dilettantesca religiosità, nel mondo di passioni che egli immagina; e, cioè, come è un dilettante di fedi, così è un dilettante di passioni. Ha anch'egli, è giusto notarlo, a differenza di molti poeti decadenti moderni, la sua ora di sincerità, ma l'ha solo quando si rimmerge nella natura — forse perchè abbandonandosi alla natura, l'uomo dimentica ogni vera *responsabilità*? — Tuttavia non appena nei romanzi e nel teatro è costretto a cimentarsi di nuovo con il valore etico della passione, con la responsabilità umana per eccellenza, egli si intirizzisce di nuovo, ritorna manierato e dilettantesco. E mentre da certe poesie come *Undulna, Versilia, la pioggia nel pineto, la tenzone*, la nostra anima è presa con dolcezza, è trasportata con persuasione; dinanzi ai più dei drammi dannunziani, essa, pure

abbacinata dai colori magnifici della ricchissima decorazione lirica, rimane indifferente all'urto delle passioni, urto che presto si appalesa freddo, superficiale o monotonamente veristico (sensuale e naturalista); e sopratutto, sebbene inconfessatamente, ironizzante sulla sua stessa impotenza.

II.

Mi sono servito dell'esempio del D'Annunzio perchè in italia più alla portata di tutti. Ma il teatro del D'A. è nelle sue basi etiche tutt'altro che originale. La mezza misura ironica del dilettantismo etico e religioso da lungo tempo è stata assunta in Europa a risolvitrice dei nodi ambigui e aggrovigliati di molte e molte anime incerte e troppo orgogliose per confessarsi tali. Il teatro dannunziano appartiene a quella strana specie di teatro cosidetto *d'eccezione o immoralistico* (1), alla cui produzione contribuirono e contribuiscono, come ognun sa, poeti quali il Wilde, e, oggi, l'Hofmannsthal e, tra noi, ultimo il Benelli, che nonostante le sue pretese di salute e maggiore universalità e sincerità, il Cecchi ed altri critici hanno sufficientemente mostrato morboso fino al midollo. Ora non è da meravigliarsi se una quantità di musicisti che cercano espandere senza una direzione drammatica davvero originale la loro facondia musicale sopra quel soggetto « che possa andare di più », non è da meravigliarsi, dico, se questi musicisti (tra i quali primeggia lo Strauss) si sieno accorti dell'esistenza del teatro suddetto e della sua adeguatezza allo stato morale di tutti i morbosi intellettuali moderni. Infatti come ognun sa, i succitati decadenti Wilde e Hofmannsthal sono precisamente i librettisti dello Strauss. E certo se dobbiamo convenire che lo

(1) Intendo qui l'immoralismo, non nella sua primitiva concezione nietzschiana, che fu purissima, sebben reazionaria e quindi unilaterale; ma l'immoralismo quale poi venne a degenerare in un senso paradossale e ironico della responsabilità etica.

Strauss in tanta cieca epigonìa wagneriana è stato il primo ad abbandonare il Wagner almeno come somiglianza di soggetto se non come totale derivazione di forma, dobbiamo altresì riconoscere che il musicista bavarese, per il fatto stesso d'essersi avvinto a dei librettisti decadenti e d'avervi trovata la musica più adeguata di tutte alle loro ambiguità insincere, risulta un decadente egli stesso e della più bell'acqua.

Comunque questa *decadentizzazione* (mi si passi la parola) del teatro musicale da parte dello Strauss con *Salomè, Elettra,* e perfino col *Rosenkavalier (*che i più fini critici musicali hanno facilmente scoperto, come disse il Torrefranca, ispirato da *Perversität)* ed ora, aggiungo io, perfino con l'apparentemente ingenua *Ariadne auf Naxos*, ha dato occasione all'ironia irretorta di rivelarsi attraverso uno stile musicale, che a differenza dello stile poetico, mi pare in questo genere di teatro, il più sincero che vi sia. La insincerità del teatro decadente letterario risulta principalmente per colpa del suo *stile.* In generale se noi in una *Salomè* e in un'*Elettra* (considerate senza la musica), in una *figlia di Jorio*, o in un *Amore dei tre re,* o in una *Monna Vanna* etc. etc. scaviamo sotto il mosaico versicolore della parola, non troviamo quel tesoro che dalla superficie ci aspetteremmo, bensì troviamo del vilissimo terriccio marcio e corrotto. In ogni opera *di teatro*, si sa, c'è sottinteso un dramma *muto*, il dramma delle volontà che attirandosi o divergendo si cozzano tragicamente, e del qual dramma, che potrebbe dirsi *silenzioso* e agito nella misteriosa profonda caverna della vita, le parole (che nel dramma del romanzo son tutto), nel dramma del teatro non possono esser nulla più che un'interpretazione, starei per dire un'indicazione sommaria che ha il dovere di essere il più possibilmente semplice e sincera. Si saggino invece con rigoroso scandaglio i personaggi del teatro decadente. Si tratta, sempre e con monotonia spaventevole, di donne o brutamente pervertite, o falsamente pure, le quali debbono alla maggiore istintività fisiologica della natura femminile su quella maschile — e non a un intimo eroismo morale — la frenesia di vitalità

che le scaglia contro l'inettitudine ormai ridicola degli uomini che le circondano. Ora, se noi risaliamo dal dramma oscuro, agito nella misteriosa caverna, all'involucro stilistico che lo dovrebbe rivelare, rimaniamo colpiti, in tutto questo teatro, dalla differenza interposta fra il piccolo e inconcludente significato del dramma e la squisitezza raffinatissima e atteggiata ad alte significazioni simboliche del linguaggio che serve ad esprimerlo.

Scrive il Cecchi a proposito dello stil poetico con cui cercano *dirsi* i personaggi del Benelli: « parlano, ma — singolare contradizione — più spesso essi così immediati ed attivi, parlano per enigmi; e noi risentiamo sulla loro bocca la falsa ambage di certa poesia troppo squisita, troppo morbida, troppo evanescente per quei loro dolori ». E prima del Cecchi, un altro critico, Silvio Tanzi, aveva messo perfettamente in rilievo nella *Salomè* (sempre studiata come opera di poesia) lo stesso equivoco stilistico: « I personaggi di *Salomè*, egli scriveva, mentre agiscono non molto diversamente che i piccoli e turpi borghesi zoliani di Pot Bouille o i paesani impulsivi e rudimentali della *Terre*, parlano invece con lo stile prezioso degli eroi di Maeterlinck. Sono protagonisti di un dramma verista, i quali si esprimono con la forma letteraria colorita, immaginosa, spesso contorta, e lambiccata dell'arte dei simbolisti e dei decadenti ».

Nè, concludo io, deve far meraviglia questa simulazione di stile ove si pensi che nessuno di questi poeti decadenti ha avuto il coraggio di superare la sua posizione ironico-dilettantesca dinanzi al problema della vita, del qual problema, come ho già dimostrato, la risoluzione insincera del termine trascendentale non può non convertirsi nell'erronea risoluzione del termine etico, e reciprocamente.

III.

Ora ciò che dovrebbe fare se non grande almeno più sincero questo teatro dovrebb'essere il riconoscimento attraverso una maggior verità di stile, di questa posizione ironista. Avere oltre che la coscienza, il coraggio disperato di questa impotente indifferenza sia personale che religiosa, potrebbe costituire l'atteggiamento di qualche nuovo grande artista dell'humour. Infatti la posizione religiosa di Dante che *crede* perchè *vede*, non può portare che a quel suo solido sacro stile di cattedrale. Che cosa invece c'irrita di più nel teatro dannunziano se non la pretesa di celare l'ironia, la simulazione, sotto la pompa d'un grave stile grandioso, d'una fede e d'una passionalità che non c'è? In realtà l'unico drammaturgo, sia pure incipiente, che abbia avuto il coraggio dell'ironia anche stilistica, è il Morselli. Il suo eroe non divaria dall'impotente (luogo comune di tutto il moderno teatro) che specula con morbido amore sull'ironia che gli sale a fiotti d'aceto dall'intimità del cuore. Ma almeno nell'*Orione* la Tragedia degenera francamente in dramma grottesco, e lo stile ne è ferocemente parodistico. Or questo stile da parodia del solitario e sperduto Morselli, era già stato scoperto e attuato da un musicista, che avendo forse nella musica un elemento espressivo molto più ingenuo della poesia, è giunto a trovar lo stile adeguato alla mostruosità del teatro decadente, inconsciamente, starei per dire per *moto riflesso*. Intatti lo stile che a più riprese io ho dimostrato ferocemente parodistico, caoticamente rabelaisiano dello Strauss, ci dà spesso la forma perfetta del dramma decadente, senza equivoci tra il verismo dell'azione e l'idealità preziosa del linguaggio.

Per convincersene non si ha che da aprire la partitura di *Salomè* e studiarla prima nei suoi rapporti musicali con lo stile delle composizioni strumentali precedenti e successive dello Strauss; in secondo luogo, nei suoi rapporti col libretto stesso.

Lo Strauss, francamente wagneriano in *Morte e trasfigurazione*, poema ordito su di una traccia poetica a dir vero abbastanza ovvia ed ingenua, nei poemi sinfonici ove cerca concretare con maggior precisione d'individualità e complessità il proprio contenuto veramente vitale, diventa subito uu caotico barocco irriverente ironista. Questo ironismo è espresso nella sua musica con elementi musicali, dirò così, *diretti* e con elementi *indiretti*. Ai primi appartengono il ritmo, il colore strumentale e armonico, il contrappunto ecc., che nello Strauss sono inesauribili di trovate e di sorprese strambe, mordenti, sferzanti. Ai secondi appartengono tutti quei doppisensi, tutte quelle insinuazioni e suggestioni musicali *critiche*, come la ripresa di *scorci stilistici* d'altri autori, il riadopramento di una quantità di procedimenti scoperti da predecessori o contemporanei del compositore, ripresa e riadopramento che nel contesto umoristico (e a volte anche in apparenza non umoristico) delle composizioni straussiane acquistan sempre un senso di parodia. Esempio: in « Also sprach Zarathustra » il pomposo e barocco scorcio di stile mayerbeeriano che commenta, irridendola, la bigotta e barocca idea religiosa del *credo* cristiano cristallizzato. Vi sono del Mayerbeer in questo brano perfino delle cadenze intere tolte dal *Profeta*. Ma umorismo non vuol dire stile da farsa e da opera buffa. L'umorista può avere i suoi momenti di serietà, nei quali egli viene abbandonato dallo spasimo sarcastico che gli torce la bocca. Lo Strauss in quei momenti però in un certo senso riman sempre un *multistilista*, un *parodista*, e quindi nell'intima ragione della sua musica riman sempre un contraffattore — un incredulo. Dante per descrivere il paradiso non imita nè contraffa lo stile di alcun asceta. Si vegga invece in *Heldenleben*, il procedimento di cui si serve lo Strauss per esprimere il superamento ascetico dell'affermazione eroica di vivere: egli riprende il finale dell' adagio della 3ª sonata per piano di Brahms la quale, certo per la sua somiglianza con alcuni brani religiosi beethoveniani, deve aver prodotto sullo Strauss un'impressione religiosa ed ascetica. Non si può

negare che in questo caso il processo espressivo dello Strauss non ricordi il procedimento di quei bambini — umoristi terribili — che, nei loro giuochi, quando vogliano rappresentare una persona seria, inarcigliano la faccia e ingrossano la voce modulandola sul tono di qualche grave signore di loro conoscenza — forse d'un maestro?... — Comunque già da questa sommaria esemplificazione si può stabilire che lo Strauss ha nella memoria una specie di *formulario d'espressioni musicali*, una specie di vocabolario delle immagini musicali scoperte dai suoi predecessori per esprimere il *loro bello* o anche il *loro brutto*, il quale vocabolario egli adopra con una prodigiosa facoltà di contraffazione, di riadattamento, e di amalgamazione.

Dall'esame delle opere strumentali dello Strauss resulta quindi un'indifferenza ironica, pressochè costante, dell'anima del compositore verso le sue affermazioni (i temi sono in musica vere e proprie affermazioni; chi adopra temi e procedimenti altrui poco si cura di affermare); le quali affermazioni espresse con un formulario musicale quasi sempre derivato, contraffatto, parodistico, generano nell'ascoltatore l'impressione che l'autore non solo non le creda, ma, anzi, le irrida con violenta scettica ironia. La fede nella vita dunque nello Strauss si risolve nell'ironia: e non nell'ironia grande di chi dentro di sè abbia la possibilità della convinzione: non nell'ironia di Socrate, che voleva dire: *scoprire, trovare*; ma, si potrebbe dire, nella *degenerazione decadente* dell' ironia. Pure quest' irridente ironia è nello Strauss non voluta celare, ma anzi sfacciatamente e robustamente schiaffata in faccia al prossimo con procedimenti d'espressione in tutto e per tutto consoni alla sua irriverenza. Facile dunque sarà ormai comprendere come la ironia che ironizza sulla fede, ironizzi nello Strauss anche sulle passioni. Ha scelto lo Strauss un teatro di vere o non piuttosto un teatro di false passioni? Questo problema l'abbiamo già risoluto nella prima parte del presente studio; ed abbiamo anche già dimostrato come lo stile di quel teatro, letterariamente, debbasi considerare come un errore di sincerità. Ora lo Strauss, in quanto

allo stile che adopera nel suo teatro, non cangia la formola d'espressione già impiegata nei poemi strumentali. In che differisce il *quintetto degli ebrei* in *Salomè* dalla *fuga della scienza* in *Also sprach Zarathustra?* In che differisce dalla morbidezza decadente dell'*a solo* violinistico descrivente la compagna dell'Eroe in *Heldenleben* — sorella carnale di Basiliola, fra parentesi —, la decadente morbosità della descrizione erotica del carattere di *Salomè?* In che finalmente differisce dalle altre parodie di stil religioso ed ascetico la parte profetica di *Iokanaam?* Si può avere maggiormente *ironizzata* la religiosità d'un profeta di quello che non ha fatto lo Strauss con quel volgarissimo tema affatto decorativo dei corni che serve a caratterizzare appunto *Iokanaam*, e con quella ripresa di vociferazione eroico-mistica wagneriana? Se ne vuole una conferma? Si legga quel brano di *barcarola sul mar di Galilea*, dinanzi alla quale chi rimane commosso sinceramente, o non capisce nulla di *musica* — o non capisce nulla di *vita*.

Facilissimo sarebbe estendere la nostra interpretazione dello stile di *Salomè* alle altre opere dello Strauss e con maggior ragione al *Feuernot* (1) al *Rosenkavalier* e alla eccessivamente parodistica e polisensa e multistilistica *Ariadne aut Naxos*. Ricalcherò invece ancora una volta la mia affermazione principale. Il teatro decadente non può esser *salvato* che dalla risata stridente d'una gigantesca feroce ironia. Ebbene lo Strauss al contrario di tutti gli insinceri letterati sedicenti poeti moderni, ha saputo, spontaneamente per semplice atto istintivo di intima, parziale salute, far ciò. E non dobbiamo forse renderne gloria all'ingenuità della musica non anche corrotta come la poesia, e lode al nostro certo più grande, nella sua pur comune moderna meschinità di fedi e di passioni, musicista vivente?

---

(1) Si ricordi il leggero gaio *valse* su cui Conrad canta la libertà, l'aria pura, delle montagne, l'azzurro immacolato, i giorni sereni trascorsi nella contemplazione della bellezza, e perfino la natura che innebria i miti e ispira i forti, nel noto brano di propaganda wagneriana. Si può ironizzare di più sui valori della vita, che *valserizzare* Wagner, e la natura, e la bellezza e la forza?

MITOLOGIA TEDESCA E UMORISMO STRAUSSIANO

L' " Ariadne auf Naxos ,,

La musica di Strauss non può essere per tutti. Anzi è proprio in ragione di quegli elementi che sembrano adattarla di più al gusto di tuttì che essa è meno per tutti. Infatti l'applauso riscosso da tale musica nasce da uno di quei ridicoli *qui pro quo* in cui cadono piattamente coloro che impreparati vogliono impancarsi a giudicare una opera moderna più complessa delle solite *Traviate* facilone e delle solite sdolcinate *Bohéme*. Certo che c'è nello Strauss una grande quantità di elementi di successo onnipotenti presso tutte le folle e tutti i loggioni. L'impeto, la velocità di certi svolgimenti ; l'eccitazione spasmodica e, starei per dire, il furore in cui si regge la straordinariamente facile eloquenza dello scrittore : e poi il meraviglioso, abile giuoco di colori e di ritmi orchestrali (ogni virtuosismo esalta il buon pubblico che ama soprattutto l'abilità del saltimbanco e dell'atleta), e poi il soggetto audacissimo dei suoi quadri e delle sue azioni: son tutti elementi troppo atti a scuotere le folle perchè queste non reagiscano con il loro più feroce mezzo d'approvazione : l'urlo e il battimani e il battipiedi. L'umanità presa in blocco non distingue così facilmente, nè tanto meno *giudica* ; vuol vedere qualcosa di molto luccicante, di molto movimentato. Così basta muoversi, sbracciarsi molto, non lasciar cadere un istante solo la curiosità col silenzio magari del più profondo raccoglimento, ed ecco che l'umanità non ci leverà più gli occhi d'addosso e che diventeremo anzi il suo idolo....

Ora lo Strauss può certo apparire anche un saltimbanco, un atleta di piazza. E tale gli invidiosi del suo successo sempre più trionfale in Germania e in Italia con sdegnosa piega delle labbra si sono affaticati a dipingerlo. E tale confesso -- anch'io l'ho un tempo creduto. Ma una comprensione dello Strauss più oggettiva e libera d'antipatie personali mi ha convinto che nessun autore moderno come lo Strauss richiede di essere considerato meno *semplicisticamente*. Voglio dire che a uno spirito veramente desto e educato a raccogliere gli infiniti sensi d'un opera d'arte, lo Strauss offre forse più del Debussy se non più del D'Indy, una vivacissima materia di conoscenza, una profonda ragione di scepsi critica.

Perchè, sta bene che il pubblico si diverta come un bimbo ai corni che fanno alle corse e agli strumentini che fanno alle capriole e ai violini che sdrucciolano su fantastici *glissè* in « Till Eulenspiegels lustige Streiche », — sta bene che rimanga sbalordito e fremente dopo la gigantesca battaglia dell'*Heldenleben* o che stupisca dinanzi al realismo ogniespressivo dell'orchestrazione di *Salomè*, — sta bene che si culli nell'alito un po' arcaico di melodia cadenzata che spira in quest'ultima *Ariadne auf Naxos*. Ma se tutto ciò formasse il solo *senso critico* scoperto nella musica dello Strauss dall'analizzatore, ohimè !, penso che questo analizzatore ben presto giungerebbe alla stessa constatazione sdegnosa degli invidiosi e dei concorrenti. Che tutto ciò luccichi e colpisca, non si può negare; ma è appunto, lucicchio, fascinazione : *Lucet plus quam ardet*; e scavando sotto di esso si viene facilmente ad accorgersi che i giochetti strumentali del poema su Till, e la descrittività meticolosa di Salomè. etc., etc., sono abilità, virtuosismo d'orchestratore, di coloritore, non poi troppo difficile, come tutti i gradi di perfezione dei virtuosi, ad ottenersi; o che gli effetti di sonorità dell'*Heldenleben* e la melodicità del *Rosenkavalier* e dell'*Ariadne auf Naxos* non sono originali, ma sono un composto di ricette strumentali wagneriane, e di spunti melodici presi un po' da tutti gli autori dell'ultimo settecento e dell'ot-

tocento, da Mozart e Haydn a Brahms, da Rossini a Verdi, da Schumann a Bruckner.

Ebbene: dopo tale conclusione la più ovvia appunto, e la più comune presso i critici dello Strauss, il critico che ho supposto non semplicista e veramente agile di pensiero e educato di gusto, son certo che resterà con un interrogazione che a onta della condanna inferta al nostro musicista, gli si rinnoverà ingigantita ad ogni nuova opera dello Strauss ed anche, perchè no? ad ogni successo. Possibile che un saltimbanco, un *virtuoso*, insomma, un uomo in mala fede, ci dia delle emozioni così persuasive, non ostante la loro ambiguità? O com'è che, preso a sè, ogni tema dello Strauss ci appaia o volgare o rubato (nell'*Arianna* c'è perfino il tema della Pastorale di Beethoven), mentre che poi, uditi in quell'incantevole fluidità di orchestrazione tutta propria dello Strauss, ricongiunti al significato polisenso e geniale d'ogni sua opera, non solo tutti quei temi si sopportano, ma si amano, ma ci fanno dimenticare la loro plagiaria paternità per un valore appunto tutto ambiguo, tutto nascosto ch'essi celano come un segreto compreso soltanto dagli iniziati? È dunque questa ambiguità che bisogna dissipare, è dunque questo segreto che bisogna scoprire.

Mi servirò d'un paragone. Fate aprire a un fanciullo o a un ingenuo il *Don Chisciotte* (quello di Cervàntes, non quello di Strauss). Dopo qualche capitolo il lettore, se molto ingenuo, prenderà sul serio il racconto, oppure se meno ingenuo, comincerà a non capirci più nulla. Fa sul serio o fa per chiasso questo Cervantes? E se fa sul serio perchè allora ridicolizza tanto l'onesto eroe? E se fa per chiasso, perchè allora tanto spreco di magnifico linguaggio poetico-cavalleresco?

So ben che a dare un tale esempio ai finissimi letterati d'oggidì, si corre il rischio d'apparire degli ingenui anche noi. Eppure il pubblico che applaude Strauss e il critico semplicista che lo loda perchè *melodico* o lo stigmatizza perchè *non originale* si trovano esattamente nella stessa posizione dei miei ipotetici lettori del Cervantes. E non faccia poi troppa meraviglia

agli evolutissimi letterati tanta ingenuità. La musica è l'ultima arte che in Europa comincia oggi appena a prender coscienza critica di sè. La tradizione critica della musica, al contrario di quello che è accaduto per la poesia e le arti plastiche, si è spezzata e invano nella Rinascenza si tentò di riallacciarla. La musica classica non è un documento storico come la poesia, l'architettura e la scultura; è più di tutto un'ipotesi su cui s'accapiglieranno forse in eterno gli scienziati, e da cui, principalmente, la musica del quattro e del cinquecento (radice della presente musica) non ebbe nutrimento diretto di tradizione; e se vi poterono essere umanisti anticristiani della poesia e delle arti belle, umanisti della musica non vi poterono essere che molto, molto tardi, la musica essendo l'arte più cristiana del tre, quattro e cinquecento. Per tutto ciò, il *concetto di umorismo generatore di parodie stilistiche* così comune nella poesia (per es. Rabelais) è oggi ancora, nella musica, da scoprirsi più ancora che da divulgarsi. *Eppur è proprio questo il segreto dello Strauss.* Egli è un formidabile, rabelaisiano, contraffattore di stili; un grande, profondo, e doloroso umorista, il creatore della parodia musicale moderna come mezzo espressivo di uno stato d'anima scettico e eroico al tempo stesso.

Non m'indugerò, cosa che ho fatto altrove, a fare un cenno d'analisi degli stili che il nostro musicista si è compiaciuto di parodiare in questa *Ariadne*, ove il soggetto stesso coi suoi riferimenti letterari e musicali all'Opera del sei e del settecento portava quasi lo Strauss a prendere maggior coscienza di questa sua attitudine alla parodia. Dirò soltanto che c'è perfino una parodia di Rondò rossiniano che è un vero capolavoro di trovate comiche deliziose, e certo incomprensibili a chi molto ingenuamente voglia ostinarsi a considerare lo Strauss non un umorista e un parodista, sibbene un creatore di forme originali quali furono Beethoven e Wagner. Quello che per ora mi preme anche fuggevolmente di fare, è uno studio del significato originalissimo che acquista nella nuova opera straussiana il modo

tutto tedesco di risentire la nostra mitologia, il nostro mondo classico pagano.

Ho detto il modo *tutto tedesco*. Non so se è ancora stato notato da nessuno: i tedeschi hanno *metafisicizzata* la mitologia greco-latina. E, riflettendo che la metafisica tedesca è stata nell'ottocento la continuazione piú genuina del sentimento religioso delle razze europee, si può dire che i tedeschi facendola passare attraverso il filtro magico della loro metafisica, abbiano *misticizzata* e quasi, a volte, cristianizzata la nostra ed ogni mitologia in generale. Infatti confrontiamo le odi a *Luigia Pallavicini*, all'*Amica risanata*, il sonetto a Zacinto o il magnifico finale sinfonico dei Sepolcri, oppure ancora i frammenti marmorei delle Grazie, ai quadri di soggetto mitologico di Boecklin, o al secondo Faust. Il poeta italiano con tutta la tradizione religiosa infusagli nello spirito da tanti secoli di romano cattolicismo, è rimasto più romano che cristiano. Il suo modo di dipingere Ulisse bello di fama e di sventura approdante all'Isola serena, sulla spiaggia d'un mare limpido, sotto bianche azzurre armonie di nuvole, con tutto che sia modernamente lirico e ben distante dalla rude oggettività della narrazione omerica, pure è ancora un modo di dipingere irriflesso, luminoso di luce esteriore, plastico e netto; è insomma il formarsi d'un fantasma più materiato di muscoli e di nervi, che di pensiero, o meglio, di sentimento mistico. La nostra poesia di soggetto mitologico ci dà ancora, come presso i pagani, il mito inteso epicamente (apollineamente, direbbe il Nietzsche), il mito nudo di interpretazione e, quindi, di eccessivo lirismo. Il latino moderno ama ancora il mondo classico quasi nel suo senso primitivo, credendovi come bellezza di forma, come magnificenza di mondo estetico. Onde il suo massimo scopo è di fare statue non simboli; e il più riflesso degli ultimi poeti nostri, il Leopardi, pur rimpiangendo il mondo delle *favole* antiche, al sintetizzare il mondo della *riflessività* moderna in simboli modificanti irreparabilmente le linee dell'antico mito, preferisce, o il creare nuovi simboli (Consalvo), o il dare ignuda di simbolo

la pura e sconsolata riflessività (la Ginestra). Al contrario l'artista tedesco fa della mitologia classica una specie di mitologia filosofica. Il vero significato dell'opera di Boecklin (che non ostante il colore impuro è interessante e in certo modo significativa, sebbene pittura d'illustrazione (1), è appunto la trasformazione del mito classico in mito religioso moderno (metafisico).

Il valore che la filosofia romantica dà alla natura come grado evolutivo d'un'Idea, come incarnazione dell'Idea, è la chiave del mondo d'immagini di qualunque ultimo artista vero tedesco. Così il Boecklin rianima fontane, praterie, silenzi silvani, di tutte le personificazioni della mitologia classica. Ma strana cosa che non sarebbe mai venuta in mente a un pagano e neppure a un artista latino moderno, accanto alla personificazione del fatto naturale (per es. la ninfa della fontana) pone la stessa fontana ossia quel fatto naturale che per gli antichi era ovvio e rimaneva assorbito nella bellezza statuaria della personificazione. La natura diviene così il vero simbolo religioso di questa nuova mitologia, mentre prima il vero simbolo religioso erano le personificazioni di questa natura. Da questo il senso mistico indeterminato, l'infinito sconfinare nel sogno ebbro, delle immaginazioni mitologiche degli artisti tedeschi che, anche alla loro più plastica volontà di bellezza greca (Goethe e oggi Hildebrand) imprimono una nostalgia pensierosa di metafisico mistero. Ed ho scelto a bella posta l'esempio di Boecklin per rimanere nel campo della mitologia classica. Ma più sopra ho detto ancora che il tedesco moderno *metafisicizza* qualunque mitologia. E con che altro va spiegato se non con un prepotente furore metafisico la trasformazione lirica, mistica, dei personaggi dell'antica mitologia tedesca, degli dei e degli eroi dei Nibelungi, nelle opere del Wagner? Brunilde e Sigfrido e tutti gli

---

(1) Qui non m'importa citare l'opera di Boecklin in ragione dei suoi meriti o demeriti, ma in ragione del suo curioso contenuto *mitologico-tedesco*.

altri personaggi del Valhalla divino ed eroico, nella tetralogia, da quei duri compatti eroi e dei che erano, son divenuti fiottanti evanescenti crepuscolari. Immergendosi nell'anima e nella musica mistica e contemplativa del Wagner essi rassomigliano ormai a un gruppo di statue di ferro poggianti sul fondo misterioso del mare, in mezzo a tremoli ondeggiamenti d'acque fosforescenti. E del resto sarà utile notare ancora a questo proposito che la stessa metafisica tedesca tendeva a concretarsi nel simbolo mitologico-religioso. E che altro è se non un meraviglioso simbolo neo-mitologico nato appunto dalla tendenza metafisica, quel dio *Apollineo*, creatore delle plastiche visibili immagini luminose di tutte le luci che il mondo delle forme assorbe dal sole d'oro e dalla bianca luna, e quel dio *dionisiaco* creatore della mistica ardente contemplazione del mistero cosmico, l'uno e l'altro immaginati dalla mente di Nietzsche quasi adolescente? E la stessa *volontà* schopenhauriana non confina quasi — e le improvvise effusioni liriche e lo stesso strano platonismo dello Schopenhauer ne sono prova — non confina quasi col regno innebriante dei sogni e dei miti fantastici?

Ora nella nuova opera dello Strauss, il vecchio tedesco romantico riappare nel giovane sgarbato alemanno. Ariadne è ben diversa dall'Arianna rosea di giovinezza tranquilla dipinta su un cielo accesamente limpido dal Tintoretto nel palazzo ducale di Venezia. E tanto meno al Bacco giovinetto del Tintoretto assomiglia il Bacco dello Strauss, pur essendo giovanissimo e coronato di pampani verdi e di bruni grappoli d'uva. Già nella perorazione orchestrale che annuncia l'arrivo del Dio adolescente la solita ambigua potenza di parodia straussiana sembra annunziarci invece del dio pagano della vite e dell'ebbrezza, il casto nelle fatate armi d'argento Lohengrin figlio di Parsifal. Nè poi l'effetto cambia. Bacco canta il suo amore adolescente memore delle lussurrie di Circe con le stesse fluenze mistiche di temi religiosi che il Wagner aveva già dedotto dalla più cristiana musica dei musicisti cristiani, dalla musica del divino Palestrina.

E tutti i personaggi di quest'opera tedeschissima acquistano un'indeterminezza contemplativa, metafisica. Perfino le Maschere italiane, Zerbinètta, Arlecchino, Scaramuccio, Truffaldino, Brighella, saltando i loro salti spensierati vanno a cadere in una specie di abisso di pensiero celato sotto il caprifoglio e lo smilace che infiorano, come in un quadro di Boecklin, la pronuba grotta ove Arianna si transumana fra le braccia del Dio. E fin qui, in fondo in fondo, non saremmo che dinnanzi a una delle tante efflorescenze dei germi che il gran Goethe, nume indigete dell'arte moderna tedesca, ha sparso nei cervelli d'ogni artista tedesco. Ma l'originalità dell'opera dipende al solito dall'originalità eccezionale dello stato d'animo scettico ed eroico dello Strauss, stato da cui sgorga il di lui audacissimo umorismo musicale. Lo Strauss, tutto sommato, fa addirittura la parodia e, a volte, anche la caricatura del gran mondo d'idee e di fantasmi del romanticismo metafisico tedesco. Già aveva incominciato il Nietzsche, ricca coscienza a cui fanno capo molti nuovi atteggiamenti corrosivi e preparatori della vita intima moderna. E data la solita ambiguitá della parodia straussiana, anche in questa *Ariadne auf Naxos* proviamo una voglia matta di *crederci*, di abbandonarci alla graziosa goethiana figurazione di questo dolce divino umano amore cinto dalla scoppiettante frangia delle risate e dei lazzi delle Maschere italiane. Ma ecco che a un tratto la caricatura d'una cadenza settecentesca, la parodia d'un rondò rossiniano, la delicata ripresa un po' esagerata d'un molto sentimentale *lied* alla Schubert, il commento imprevisto d'un rabbioso incalzar di stridenti terzine dei violini, turbano e sconvolgono tutto il nostro buon desiderio d'abbandonarci, di *crederci*. Allora ci domandiamo perplessi : Fa sul serio o fa per chiasso il maestro Strauss? E mentre nella penombra settecentesca del teatrino rococò goffamente s'allontana il povero Herr Jourdain (personificazione forse dell'ingenuo pubblico che *crede* che lo Strauss canti *sul serio* e non ne comprende manco lontanamente il suo sottosenso umoristico), ecco squillare la

robusta risata di questo dolorosamente sapiente musicista moderno che nell'ironia feroce e implacata ha trovato il compenso eroico alla decadenza antieroica che lo circonda e gli penetra glaciale e implacata nell'anima, ricca forse di grandi speranze, ma impotente, come quasi tutte le anime moderne, a ricostruire ciò che seppe genialissimamente distruggere.

LE NUOVE TENDENZE DELL'OPERA ITALIANA

(« Semirâma » di Ottorino Respighi)

Vedendo sulla semiassira copertina sanguigna della *Semirâma* di Ottorino Respighi, giovane che osa per il primo, o quasi primo, introdurre pubblicamente la lussuriosa polifonia all'ultimo stil tedesco nel teatro melodrammatico italiano, il nome d'una delle due grandi case editrici italiane, la casa Sonzogno, è un fatto che uno spontaneo respiro di sollievo mi ha gonfiato il petto. Finalmente, dunque — ho internamente esclamato — ecco che la reazione si annuncia; l'osceno accoppiamento di Massenet e di Wagner, del mellifluo sentimentalismo canoro e dell'enfatico trascendentalismo orchestrale, non domina più incontrastato la merce operistica italiana. I grandi esibitori e monopolizzatori di questa merce incominciano a mutare articoli o, se non altro, a permettere che articoli di novissimo s'insinuino tra quelli di vecchio gusto. Ciò a dir poco significa che la richiesta del pubblico accenna a perdere la sua terrorificante monotonia: ossia, in altre parole, che ai prodotti di quell'estremo romanticismo che fu il verismo naturalista o sentimentalone, *anche* nel teatro italiano succedono opere ispirate al più che postremo romanticismo esistito e per verità ormai agonizzante: il decadentismo.

E va bene. Chi conosce il mio pensiero su tale proposito sa che, nella peggiore di tutte le conseguenze derivanti in musica da questa nuova orientazione del gusto teatrale italiano, l'avvento del decadentismo, la sostituzione dei dannunziani o del D'Annunzio in persona ai librettisti melodram-

matici tipo Giacosa ed Illica non può non portare a un'altra sostituzione: la sostituzione d'una musica più squisita, sottile, precisa e più a atta a filtrare nei meandri irremeabili dell'intima passionalità umana, .alla decrepita musica oleosa, grossa, viscida e incapace di aderire se non a situazioni psicologiche meccanicamente marionettistiche. Perchè in verità non saprei proprio nel teatro melodrammatico italiano, da Verdi e Donizetti in giù, quale delle due arti fosse più sacrificata, la musica o la poesia. Infatti se tu parlavi con un musicista d'una sana riforma della musica operistica egli t'avrebbe risposto che *per il teatro* (intendi: per il tipo di libretto generalmente imposto dal malo gusto del pubblico) occorreva scrivere quella *data* musica; e se tu parlavi con un poeta(?) d'una più logica forma di libretto, egli t'avrebbe indubbiamento obbiettato che *per il teatro* (intendi: per il tipo di musica melodrammatica in voga) ci voleva un libretto così e così. Ora, per il teatro, di qualunque genere possa essere, musicale o non musicale (io credo che esista anche un teatro nella pittura) non vi sono nè vi possono essere *forme* e quindi limitazioni stabilite. Perchè esista un teatro basta che esista una coscienza che possa risentire in sè e, non esprimer soltanto *narrativamente* o *ottativamente* (liricamente), ma rappresentare con equilibrio *di azione* o *di riflessione*, la responsabllità di alcune volontà tra il loro poste in grande o piccolo contrasto d'egoismi. Parrà paradosso a tutti quei larvati pedanti che credono a qualsiasi possibilità di tecnica condizionante, ma le *regole* per il teatro non le han fatte Emilio del Cavaliere, Monteverdi, Caccini, Gluck, Mozart, Wagner: bensì i loro epigoni e quei poveri epigoni inconfessi che sono i filosofastri e i critici. Cosí le *regole* della tragedia non le composero Eschilo e Sofocle, ma le *adottarono* Eupiride e Agatone e le *definiva* Aristotele. Nè raffrontando le infinite disparatissime forme teatrali esistite nel passato, sarebbe possibile trarre un sia pur minimo comun denominatore drammatico. Il quale, a suo modo, esiste, ma, guardacaso, è proprio quello che s'incarica tutte le volte che novellamente agisce, di scompic-

ciare ogni o vetusta o verde regola tecnica, sia pure la più generale possibile: ed esso è il *dolore drammatico*, il senso e la visione *agita* delle cozzanti volontà eroiche destinate ad affermar sè con una irreparabile catarsi tragica. Così non mi auguro io, come altri han fatto, nella musica, una nuova trasformazione e combinazione di alcuni elementi del teatro wagneriano, per quanto (non se l'abbiamo a male i nuovissimi antiwagneriani accaniti) questo sia l'unico e ultimo teatro musicale degno di chiamarsi tale: ma mi auguro semplicemente una veramente nuova grande coscienza che senta *ex nihilo* e con puro senso di responsabilità etica e poetica quanto divinamente e religiosamente drammatica sia la *Commedia cosmica* che si agita tra uomini e uomini e tra uomini e dei e natura. Mi auguro insomma una nuova *vera* coscienza di dolore, un nuovo religioso poeta dell'infinito dramma della vita. Quegli, come troverà la nuova forma di libretto (in sè o in altri: anche di ciò perchè dare *leggi*?), così troverà la nuova forma musicale dinanzi alla quale qualunque *concetto* di sinfonismo, di wagnerismo, di monodismo melodico seisettecentesco appariranno, nel caso migliore, per quello che sono: criterî approssimativi di spiriti che ne comprendano il valore di maneggio per l'insegnamento e la comunicazione ma che non ne presuppongano un falso valore di definizione.

Ma torniamo al fatto che, nel nostro teatro musicale modernissimo (italiano) due o tre opere significative *(Conchita* dello Zandonai, a dir vero più un'operetta che un'opera, e questa *Semirâma* orientalesca del Respighi) accennano a una metamorfosi importantissima del contenuto drammatico: il passaggio cioè dal verismo al decadentismo. E confido scrivendo tale cruda parola che tutti i miei lettori siano coscienti dell'esistenza (se non tutti reagenti contro di essa) di questo atteggiamento morboso che da Victor Hugo e da Wagner a noi lentamente attinse e uniformò la concezione della vita nei figli del primo romanticismo. Tutte le arti infatti a poco a poco ne furono affette. Alla letteratura d'eccezione successero e s'intrec-

ciarono la pittura, la scultura, l'architettura, la musica d'eccezione, benchè quest'ultima si « decadentizzasse » più tardi che le altre arti (fenomeno di ritardo comunissimo alla musica) e, prima, nei paesi di più audace e matura civiltà. Ora, è la volta dell'Italia; soltanto che, appunto, l'Italia in tale cammino verso il nuovo contenuto, fa da rimorchio, non è lei che rimorchia. E come al bel tempo del romanticismo *fumiste* la Francia ci mandò Lucrezia Borgia, Triboulet, Violetta, Manon, Mimi (oh! straordinaria e preziosa eccezione di Cavalleria Rusticana, sebbene anch'essa un po' pronipote di Zola e di Bizet!); e la Germania, Guglielmo Tell, Wallenstein, lo stesso Otello risentito romanticamente, Loreley, Wally e, ultimamente, il Cristo pseudowagneriano di Perosi; così anche oggi le due solite nazioni nostre eterne dominatrici (mi dispiace di dover tirar questo schiaffo al mio paese) ecco ci mandano *Conchita*, parigina discendente di Carmen, e questa *Semirâma* sorella gemella delle sadiche *Salomè* ed *Elettra*. Il resultato, per ora, è sempre un po' provincialesco: ossia è un po' sempre l'attività mediata di chi introduce nel suo paesetto forme nuove, sì, ma dedotte da ciò che vide fare nelle grandi città. Per lo che, se da una parte l'osservatore spassionato deve allegrarsi che finalmente vengano abbandonate le viete riposanti monodie ritmico-ballabili e pedantescamente armonizzate, nonchè le solo apparenti polifonie dell'orchestrazione uso Mascagni Puccini Giordano Cilèa etc. etc., e che le une e le altre vengano sostituite da una più delicata sapienza coloristica (Zandonai), da un'altra parte, lo stesso osservatore non può fare a meno di pensare che quando, purtroppo, esiste, tra due individui come tra due popoli, il rapporto di imitatore e di imitato, dato e anche ammesso che l'imitatore sia il giovane che va verso la vita, c'è sempre il pericolo che l'imitatore s'arresti a mezzo (come precisamente ha fatto il nostro buon Perosi); la qual minaccia per ora non schivata che dal vecchissimo Verdi col *Falstaff* e dal troppo ingenuo Mascagni colla *Cavalleria*, è veramente dolorosa per i giovani musicisti d'un paese come il nostro, dove dal 400 e dal 500 al

600 e al 700 nacquero le forme più pure e più nuove della musica europea e sorgeva la luce che gli altri paesi riflettevano opacamente. Oggi il corpo di pianeta opaco almeno in musica siamo noi, mentre, un tempo, qualcosa del pianeta opaco l'avevano spiriti giganteschi come quello di Federigo Händel, e il sole eravamo noi. Vero è che oggi ci possiamo consolare con l'imprestito che faccia a Strauss dei suoi temi più chiassosamente nostalgici di meridionalità!

Ma lasciamo l'angolo visuale, troppo angusto, del rimorso nazionale. Il sentimento nazionale non potrà mai che sformare le giuste linee dei problemi concernenti le grandi questioni della coscienza e della conoscenza. La verità è che, sia che i tedeschi imitino gli italiani, sia che questi imitino quelli, bisogna soffrirne come di una decadenza e viltà umana. La grande êra tedesca musicale che va da Haydn, Mozart, Beethoven a Wagner e a Brahms e che ora forse tramonta con Strauss e con Reger, cara dev'essere a tutti gli uomini europei perchè originale essenziale patrimonio *di tutti gli uomini* futuri tedeschi e non tedeschi; onde vana pedanteria deve esser considerata l'ostinata ricerca in essa d'una qualsiasi radice italiana, la quale, se per fruttificare dovette esser trapiantata in terreno esotico, ciò significa che il nostro era ormai o depauperato o malcoltivato. — Nostra vergogna, in ogni caso, da non gonfiarsi a riprova del solito retorico primato degli italiani. Studiamo più tosto le *vere* libere e piene personalità musicali del nostro secolo aureo, il 500, (anche più che del 600 in cui comincia no tracce di stilizzazione e, quindi, d'isterilimento). Se mai per ciò che riguarda il caso contrario a quello del 700, epoca in cui ci lasciammo sfruttare per non sapere amministrare, e cioè il caso dell'800, in cui fummo noi che vivemmo alle spalle dell'immensa fioritura tedesca di musica pura, interessante sarebbe dal punto di vista nazionalistico italiano osservare come il nostro musicista moderno anche nel suo più snobistico servilismo alla forma esotica rimane quell'eterno riduttore, concentratore, sintetizzatore, purificatore che è sempre stato; rimane pur sempre

un legislatore, un figlio sia pur minimo di Dante. Non è ancor stata fatta, e sarebbe utilissima, una ricerca che attraverso la decadenza musicale italiana da buona parte dell'800 a tutt'oggi (eccettuando in questa decadenza Spontini, Bellini e il *Barbiere* e il *Fatstaff*) ponesse in luce la purificante « italianizzazione ». sia pur faticosa e sotto un certo aspetto straziante, operata nella loro triste inconsapevolezza dagli operisti molti e dai pochi non operisti italiani sulle forme musicali che ci venivano imposte dall'imitazione straniera. Aprite la *Wally* e vi troverete in mezzo a canzoni di ballo e di caccia degne di squillare nelle leggendarie vallate nordiche, un'aria una cantilena un preludio dove alita tutta la dolcezza meridionale, pur severa d'armonia, delle nostre sere agresti, col loro tepore asciutto, col loro cielo intensamente colorito, colle loro ombre e i fumi celesti e le campane e la speranza serena che s'imprime nelle anime e nella produzione d'anima della nostra razza. Aprite la più farraginosa di presunta polifonia sinfonia opera mascagnana rutilante di ottoni e aspra di ritmi mal dedotti da Wagner (il *Ratcliff* p. es).: ebbene, qualunque male si possa dire del lutolento maestro livornese, ogni tanto la faraggine fangosa si equilibra in nuclei di forme melodiche asciutte chiare luminose che tradiscono quel fondo settecento (in questo caso meridionale) che una volta o l'altra finirà sempre per scoprirsi come sostrato d'ogni buon romantico sia pur figlio di varie generazioni di romantici. La qual ultima cosa se è un fatto storico direi quasi inevitabile (e comprovato dall'esame che altrove (1) ho fatto dei grandi romantici stranieri, Weber, Beethoven, Schumann, Brahms e perfino Wagner e perfino Berlioz) nel caso nostro assume l'importanza d'una ripullulante sacra tradizione, dato che il 700 trasmise al romanticismo, sia pure isterilito nella *strofetta* (in musica conclusioni troppo brevi ed atteggiate quasi sempre a troppo euritmici disegni di danza), il grande senso della strofe elleno-latina che aveva informato di sè, si può dire, non la musica sola ma le arti tutte nella Rinascenza.

(1) Vedi il mio libro: *La Crisi musicale europea.*

Stando le cose in questi termini e non potendosi negare del tutto l'italianità dell'ultima opera romantica, ma certamente dovendo sentirla di molto inferiore all'italianità vera della nostra grande unica musica che va dal 300-400 al 500-600 e a ben poco del 700, ciò che più di tutto deve desiderare il solito spassionato osservatore dai neooperisti italiani si è non tanto un nuovo senso musicale quanto il possesso libero da influenze esotiche di tale rinnovante musicalità, e, più di tutto, un senso novissimo (o veramente eterno) della vita, un'interpretazione della vita non decadente, non straussiano (wildiano e hoffmansthaliano), non debussista (maeterlinckiano) e, anche, non dannunziano. Ora non posso nascondere che dal Respighi, se non proprio come musicista (1), almeno come uomo di teatro, mi aspettavo molto di più. Ciò che dei suoi lavori precedenti conoscevo mi aveva dato l'impressione che la buona italianità dell'autore, unita a una spiccata tendenza all'assimilazione di quell'inesprimibile senso armonico-ritmico modernissimo che io, in un mio recente studio sulle condizioni della musica europea (2) ho definito come un rinascente linguaggio affatto diverso dal linguaggio sei setteottocentesco, fosse ormai sul punto di darci non dico un capolavoro di piena maturità, che vano sarebbe pretenderlo da un giovane, ma almeno un'opera i cui elementi di coesione e di equilibrio, ossia di vera originalità, avessero potuto meglio reggere a un solido assaggio, sia pur benevolo e animato dal più grande entusiasmo per tutto ciò che nel nostro paese cerca di rinnovarsi. Perchè infatti per merito di questa *Semirâma* (con tanto di accento circonflesso secondo la moda letteraria di qualche anno fa quando il D'Annunzio e il Pascoli credettero aver rinnovato la mitologia e la storia con l'uso di strani incontri di consonanti e accentuazioni equivalenti a spiriti e consonanti delle lingue morte) in che cosa *di radicale* viene a mutarsi il teatro musicale italiano? Apparentemente in

---

(1) Mi dispiace: non posso far qui un piccolo studio di certe belle cose giovanili del Respighi, musicista soltanto, o non operista.

(2) La già citata *Crisi Mus. Eur.*

molto: in realtà, in pochissimo. Non nego certo che il *libretto* sia mutato: ma nè in peggio nè in meglio. Vien mutato con il passaggio da una brutta moda a un'altra moda non meno ormai stanca e quindi brutta, sebbene forse, nella sua essenza, più tragica. Il ritmo poetico di questo libretto infatti non è più il martelliano o che altro ritmo settecentesco si voglia, come usavasi nei libretti d'Illica e di Colautti, ma un'accentuazione ritmica ricavata dai nostri ultimi poeti il D'Annunzio e il Pascoli:

Susiana, riguarda! tu sola l'annunzio mi dona! non odi i segnali del porto? Le navi di bisso scarlatto ripiene, di perle, d'argento, di tutta la guerra furiosa di guerra....

(Chi non riconosce — cito a caso — Voliamo, voliamo, cavalli Di belle crinere, voliamo, Carri dall'aureo timone, sui petti sui dorsi dei vinti?)

I personaggi del libretto? coscienze morbose o deboli, di volontá libidinose, giacchè, ormai non su altro pernio s'impianta una possibilità tragica se non sulla sfrenata volizione o negazione dell'unico atto che possa ancora esaltare l'uomo: l'atto della lussuria. Per ciò appunto è doveroso osservare che se il peggior difetto del dramma veristico-sentimentale era quello di non poter più dare ormai nessuna novità di coscienza, nessun insegnamento etico-tragico; parimente, nel dramma uso Semirâma, il difetto suddetto non è affatto mutato: anzi *Semirâma*, con tutta la sua apparente novità vi ricade in pieno: *Semirâma* è già vecchia avanti di nascere. È una delle solite Basiliole e Salomè delle quali ormai abbiam piene le tasche. Nè *Merôdach* (con tutto il suo tema parsifalliano-straussiano) diversifica dal non mai abbastanza adolescente eroe alla Sergio Gratico, sebbene la sullodata copertina semiassira l'abbia un po'commisto all'eroe Radamès: *Falasar* poi risulta da un'altra più strana commistione: quella del classico tiranno cornuto della tragedia alfieriana col *tretarca* wildiano-straussiano....

Le novità di libretto *Semirâma* (il cui ritmo, fra parentesi, orribilmeate isocrono ha trascinato il compositore in una spesso errata monotonia prosodica di declamazione) son dunque novità

vecchie. Resta da esaminare la novità della musica. Il Respighi certo è una bella ricca promettente natura di musicista. Alcune pagine dell'opera, tra cui il duetto d'amore con cui si chiude il 1° atto, afferrano e convincono irresistibilmente, sebben forse troppo alla prima, e, attraverso alla zavorra di cui è carica l'opera, s'indovina una certa squisitezza di musicalitá, un assai puro senso armonico e ritmico e una grande esuberanza di figure contrappuntistiche e di colori. Lo stesso modello da cui sentesi influenzatissimo il Respighi, lo Strauss, lungi da ostacolare la sua bella e fresca italianità (tipo sei-sette-ottocento) che qua e là prorompe in larghe ondate, da cui escludo però le orribili *cadenze* addirittura, a volte, ponchielliane, e di cui non comprendo come non si liberi li Respighi, l'aiuta e la facilità, giacchè, come in un recente studio sullo Strauss ho già dimostrato, lo Strauss, se per certi aspetti è il primo prosatore musicale dei tempi moderni, per altri aspetti, egli è anche uno degli ultimi stroficisti uso Beethoven se non addirittura.... uso Meyerbeer; e tutto ciò per ragioni di sensibilità: per es.: l'umorismo straussiano.

Così se da una parte il Respighi si è formato sullo Strauss una maggiore agilità e volubilità ritmica che non posseggono Mascagni e Puccini, da un'altra, dallo stesso modello esotico egli viene aiutato nella sua disposizione al largo periodare arioso di lungo respiro e di semplice costruzione simmetrica. Con tutto questo, studiando la sua assai simpatica opera, qua e là veramente, o, meglio, *piacevolmente* bella, non ho potuto liberarmi da un ricordo che sembrerà paradossale e che pure si vedrà giustificatissimo. L'audace giovinezza della musica del Respighi non ha lo stesso pericolo e non somiglia già nei suoi esordî a quella d'un altro musicista a cui la moda e la musa sorrisero e donarono largamente grazie e favori, al Perosi? So di che genere sarà la protesta che scoppierà a questo mio ravvicinamento. « Ma il Perosi era wagneriano, mi si dirà, e il Respighi è più moderno, é straussiano; il Perosi era un armonista già antiquato ed era un coloritore orchestrale spesso

d'un'ingenuità che confinava con l'insipienza, mentre il Respighi osa le armonie più nuove e tratta con sicurezza grande l'orchestra intesa modernissimamente ». Adagio! rispondo io. Ricordatevi, lettori, prima di tutto, che tanto col Perosi quanto col Respighi non siamo usciti che a metà dal teatro convenzionale e quindi effimero. Ricordatevi, cioè, che nè il giovane a suo tempo Perosi, nè il giovane oggi Respighi possono rappresentare una benchè minima reazione, il primo, alla corrente quindici anni fa di moda, il wagnerismo, il secondo alla corrente di moda oggidì: lo straussismo. So bene che si tratta, in ambedue i casi, di due correnti più profonde che non le correnti gounonodiane, bizettiane e massenettiane. Ma insomma, *appartenendo* a una, sia pur la migliore di tutte le correnti possibili, nè Perosi nè Respighi significano la genesi d'una corrente nuova; ma soltanto hanno un significato più nobile dei soliti Puccini Mascagni Leoncavallo Giordano. Stabilito questo punto, che soltanto i ciechi potranno contestare, è bene allora procedere a un altro pareggiamento che non deve sembrare eccessivo. Il Perosi è stato un pessimo orchestratore: ma quando scrisse i suoi oratorî nessuno se ne accorgeva, anzi chi non vibrava di emozione alle osannanti cornette perosiane? chi non si sentiva ammirato negli pseudo fugati a orecchio, delle squisitezze coloristiche di strumentazione che poi il tempo ha in brevissimo annerito e reso irriconoscibili? Lo stesso umile sottoscritto che allora era poco più d'un ragazzetto (e quindi perdonabilissimo come ragazzo e come italiano) non nega d'essersi straziato d'invidia per quel pretino minuscolo, molto mascagnanamente divincolantesi sul seggio direttoriale, che gli pareva possedere i segreti orchestrali a dir poco come un nuovo Wagner! *Meminisse horret*! Ora un semplice inciso orchestrale delle due *Resurezioni* mi metterebbe sulle spine! Ebbene: non se l'abbiano a male i bravi bolognesi (credo che il Respighi sia bolognese) i quali certo devono amare di paterno orgoglioso amore il bravo Respighi ch'essi senza dubbio stimeranno come un *progressista* terribile; ebbene: anche nell'orchestrazione del Respighi c'è un difetto

per ora almeno irreparabile, il quale minaccia di annerire i colori in ben poco tempo se non proprio nel breve tempo che ha dimostrati falsi i colori del Perosi: ed è precisamente l'imitazione dei colori e ritmi orchestrali straussiani.

So che a prender scuola d'orchestra dallo Strauss e a profittarvi meglio di quello il Perosi non abbia profittato di Wagner, si impara il doppio di quell' artificio che oggi é ritenuto indispensabile. Ma è facile, *in gioventù*, trasformare in tecnica propria la tecnica già conquistata da altri: il male si è che la maturità è insaziabile. Purtroppo invecchia anche l' artificio di chi quell' artificio seppe dedurre dalla midolla della sua più intima volontà: figurarsi che cosa non avviene degli abiti altrui!

Comunque, non mi si creda esageratamente pessimista riguardo alle possibilità del Respighi. Egli è una delle più vibranti forze nascenti. E neppure ho molta fiducia che questa mia sincera critica, tanto più schietta e calda che l'interesse destato dall'autore è in me, come in tutti che amano la musica, vivissimo, gli possa essere alquanto utile. Le critiche si fanno.... più per sè, più per rendersi chiaro un problema che per renderlo agli altri e tanto meno a colui che con la azione inconsapevole già risolse e sta tuttavia risolvendo il problema stesso. Allo stato presente ciò che il Respighi ci dà, se non lo vogliamo considerare alla solita banale stregua della classica « promessa », non redime dì molto le sorti del melodramma italiano. Ma può esser benissimo che in avvenire il Respighi stesso sia destinato a modificare queste sorti e profondamente. Certo però, occorrerà ch'egli e muti radicalmente indirizzo letterario e trovi più possente individualità in sè medesimo. Intanto ci valga il sentore di risveglio che alita da alcune pagine di quest'opera giovanile che, come le querci a primavera, è corsa, si, da nuova linfa ma coperta sempre di vecchie foglie, e anche ci valga il suo significato di sintomo del terribile male che degenera e corrompe il teatro musicale europeo.

LA MUSICA FUTURISTA

Di fronte alla musica e di fronte al manifesto ideale e a quello tecnico della musica futurista — tutti e tre scritti da Balilla Pratella — ci si può trovare in tre posizioni diverse: 1ª la posizione d'identità futurista; 2ª la posizione negativa di chi si trova ancora al di qua dell'esperienza musicale modernissima del Pratella. 3ª la posizione mezzo affermativa e mezzo negativa di chi sente che la propria esperienza musicale coincide in parte con quella del Pratella, in parte ne è più sviluppata e avanzata.

È inutile che io parli della posizione d'identità futurista: sarebbe lo stesso che riparlare futuristicamente dei futuristi. Alla qual bisogna ci pensano anche troppo i futuristi stessi e io non riuscirei mai a rifarlo con tanta eloquenza da eguagliare i loro salti funamboleschi e le loro piroette paradossali.

Mi preme piuttosto parlare con precisione delle due posizioni di negazione e di seminegazione, di *critica* insomma: di critica passatista e di critica veramente futurista, di critica *profetica*.

Il Pratella come musicista e come critico si trova in una di quelle posizioni che si sogliono chiamare ultramoderne, sebbene egli cerchi, ond'essere più libero di proseguire la sua via nuova, di terminare il punto a cui sono arrivati quei musicisti modernissimi (Debussy, Strauss, Elgar, Mussorgski e Rimsky-Korsakoff) i quali hanno scavato tra noi e il più recente passato dei romantici (Beethoven, Schumann, Wagner) un' ormai irreparabile differenziazione di musicalitá; pure una cosa è certa: che egli non finge come tanti fanno o per ipocrisia o per infiacchimento senile, di non accorgersi dell'esistenza di questi novatori.

Ma anzi — almeno per discuterli — egli tenta di possederli criticamente più addentro al loro midollo che può, e — almeno per svilupparne le reali conquiste tecniche — si sente che se li è abbastanza assimilati. Infatti dalle definizioni che ci dà dei presenti musicisti europei si vede quanto il Pratella li abbia severamente compresi e studiati: ne citerò una per tutte: « In Germania, egli scrive, dopo l'èra gloriosa e rivoluzionaria dominata dal genio sublime di Wagner, Riccardo Strauss eleva il barocchismo della strumentazione fin quasi a forma vitale di arte, e sebbene non possa nascondere, con maniere armoniche ed acustiche abili, complicate ed appariscenti, l'aridità, il mercantilismo e la banalità dell'anima sua, nondimeno si sforza di combattere e di superare il passato con ingegno novatore ».

In altre parole: per comprendere la posizione musicale del Pratella e il valore delle sue, più che novità da pazzoide, deduzioni razionali della tecnica modernissima, occorre non rinnegare le tendenze novatrici della musica europea modernissima, sibbene assimilarsele e porvisi a capo.

Ora quando si pensi che il gusto generale italiano del pubblico come pure dei critici è rimasto: 1° nel teatro, o alle brutture estreme dell'opera veristico-romantica (veristica come soggetto, romantica come tecnica, contradittoria insomma) oppure alle ormai non più nostre grandiosità spesso rozze e monotone di Wagner; 2° nel campo (ammuffito) della musica non teatrale ai settecentismi dolorosi, e talvolta disperati di incompleta ricerca tecnica, di Beethoven (ultimi quartetti e ultime sonate) e a tutta quella musica romantica sulla quale, non ostante gli splendori d'improvvise liberazioni, pesò faticosamente la tecnica polifonica contrappuntistica arcaica, elaborata dal medioevo a tutto il sei e settecento; quando si pensi che il glorioso e vivo movimento impressionista; che ha rinverginato nella pittura la visione e il senso delle cose attraverso la vibrazione della luce; nella musica l'acustica armonica, e perfino nella filosofia il sentimento della realtà; dalla maggior parte dei critici rincretiniti nell'abitudinaria musicalità postmedioevale (1000-1700 e 1850

circa) o è ignorato o non veduto per vigliaccheria; — si comprenderà allora facilmente come il povero Pratella nel dire e nel fare delle cose — a parte la loro smaniosità monocorde futuristica — di una sensatezza per noi quasi ovvia, appaia a molti un mezzo matto proprio per ciò che lo dovrebbe far apparire savissimo. I critici e il pubblico sono oggi ancora servilmente schiavi del grande periodo romantico che va da Beethoven a Franck, il qual periodo fu a sua volta servilmente schiavo del 700 e, per esso, di una musicalità tecnica arcaica ed estranea a noi. Anzi quello che c'è di curioso è notare come pubblico e critici quando riescano ad essere o schumanniani o wagneriani credono d'essere degli avveniristi. È dunque impossibile che il Pratella sia giudicato per ciò che vale *e non vale* dai più dei musicisti e dal pubblico e dai critici italiani, dato che a tutta questa razza di gente tocca ancora a fare una cosa a dir vero non molto semplice: mettersi in pari con lo spirito musicale dei nostri tempi: comprendere la necessità musicale, matematicamente ineluttabile come la venuta d'un astro, che ha creato in Germania lo Strauss e gli altri barocchi (Reger, Schillings) — in Russia i preimpressionisti — nel Belgio il Gilson — in Inghilterra l'Elgar — in Francia il bellissimo movimento postromatico e impressionista (Debussy Dukas, Ravel preceduti da una schiera non disprezzabile di austeri scassatori del terreno imbarbarito) — e in Italia... l'infantilismo fresco e sincero per impotenza alla simulazione di Pietro Mascagni, molto più artista sotto vari aspetti di Giuseppe Verdi, sebbene come questi sulla linea della superficialità operistica italiana.

* * *

Veniamo alla 3ª posizione della critica di fronte al futurismo musicale.

Questa posizione, come ho detto, consiste nell'accettare il *punto d'arrivo* accettato dal Pratella stesso perciò che riguarda la nuova tecnica musicale formatasi in Europa per mezzo di musici-

sti stranieri e in parte anche nostrani (per es: il Mascagni, sebbene io trovi esagerato che « al Mascagni spetti il merito particolare di avere intuito con felice risultato *il valore ritmico della parola cantata* (1) ») ; e nel dissentire con lo stesso Pratella intorno al come debbasi questo *punto d'arrivo* trasformare in *punto di partenza* per il cammino avvenire della musica.

Mi si permetta, per spiegar meglio il mio pensiero, di prendere come esempio ciò che sta accadendo in un'altra arte il cui svolgimento tecnico ha avanzato dal 300 ad oggi in strana simultaneità di progresso con la musica; voglio dire la pittura. Ho letto in questi giorni, scoprendovi analogie importantissime *con ciò che sento debbasi oggi fare nella musica*, un eccellente scritto di Ardengo Soffici: « Cubismo e oltre ». Egli spiega così il cubismo: « pittura pura (metto questo innanzi agli altri come fondamentale); il reale percepito nella sua sodezza e gravitazione; figurazione integrale delle cose, sono i tre princìpi estetici su cui si fonda il cubismo ». E più in giù dice di questi tre principi: « Abbiamo visto il 1° essere un'eredità della parte feconda delle ricerche impressionistiche, il 2° una reazione netta alla teoria di quella scuola; *il 3°*, sebbene non sia altro che una prolungazione, un illazione del precedente, riconcilia impressionismo e cubismo in vista di una rappresentazione sempre più stringente e vitale della realtà » — « Se non fosse fuor di luogo e anche un po' risibile impiegar qui il linguaggio della filosofia; si potrebbe quasi parlare di un' antinomia dei termini: impressionismo (tesi), cubismo (antitesi), e vederne la risoluzione in un cubismo inteso come un impressionismo successivo — che sarebbe la sintesi ».

Ecco, mi pare che qui siamo appunto non in una stasi tecnica, non in un girìo e rigirìo dell'artista sul punto d'arrivo impressionistico, ma che realmente qui il punto d'arrivo diventi anche punto di partenza. L'impressionismo è superato con spi-

(1) Io trovo che questa intuizione non l'ha avuta in Italia che Ildebrando Pizzetti, certo ispirandosi all'intuizione debussista.

rito non di troncamento o di stasi infeconda, ma di continuazione.

Guardiamo invece il manifesto della tecnica musicale futurista coadiuvato dall'esemplificazione musicale che ne dà il Pratella. A parte alcune affermazioni sacrosante come questa « che la melodia è la sintesi espressiva di una successione armonica. Oggi si grida e si lamenta che i giovani musicisti non sanno più trovare melodie, alludendo senza dubbio a quelle di Rossini, di Bellini, di Verdi o di Ponchielli.... Si concepisca invece la melodia armonicamente; si senta l'armonia attraverso diverse e più complesse combinazioni e successioni di suoni ed allora si troveranno nuove fonti di melodia » ; a parte le sottili ricerche attorno al ritmo, dove il Pratella oltre che sfondare la già assai infranta porta della quadratura ritmica, (sulla quale del resto la critica ha ancora da dire l'ultima parola), giunge a dimostrare con un'esposizione scientifica delle combinazioni e parentele mensurali degli accenti *di posa* e *di moto*, la possibilità di magnifiche nuove misure ritmiche derivanti da infinite mistioni di ritmi binari e ternari; a parte tuttociò il Pratella non mi sembra che esca completamente dal *punto d'arrivo* che è, naturalmente, d'impressionista armonista. Egli ha perfettamente ragione nel dire che la fuga e il contrappunto « considerati come il ramo più importante dell'insegnamento musicale non rappresentano altro che ruderi appartenenti alla storia della polifonia, e propriamente di quel periodo che corre dai fiamminghi fino a G. S. Bach » : la quale ultima frase io commenterei : e non solo a Bach, ma fino a Brahms, al Franck e in un certo senso allo Strauss, giacchè in questi musicisti perdura la volontà di scrivere *nello spirito della fuga*; ossia persiste la contradizione estetica di *sdoppiarsi* (secondo la felice espressione del Pratella) *fra due colture una trapassata di qualche secolo*, la contrappuntista derivata dalle architetture vocali non di sola origine fiamminga del 4 e 500, e l'altra contemporanea, la concezione armonistica e coloristica della musica, donde è nato l'impressionismo sonoro. Ma crede proprio il Pratella che basti sostituire alla polifonia

postmedievale, la presente *polifonia armonica*, perchè, secondo il programma della sua scuola, il presente della musica davvero s'*infuturi*? Naturalmente nella polifonia *armonica*, come dice la qualificazione stessa, l'*armonia* è ciò che prevale: tutto diviene al massimo una melodia nuovamente corrente « sulle creste ineguali dell'ondeggiamento armonico » (vecchia immagine Wagneriana, fra parentesi). Ma con ciò non mi pare che si esca da quella vaporosità ed assenza di corposità integrale, da cui il Soffici nota come per mezzo del cubismo (accettato e superato anche dai pittori futuristi) debba sortire la pittura. Dobbiamo noi musicisti rimaner sempre addietro, eternamente condannati a un parziale *passatismo?*

Credo dunque che il lato manchevole del programma del Pratella sia questo: una stasi apparentemente movimentata nell'impressionismo armonistico e colorista già conquistato dai musicisti russi e francesi. Io penso invece che sia tempo di finirla anche con questo semplicismo a zone musicali da cui non è davvero esente il Pratella: si legga nella sua partitura a pag. 18 e 19, il 3º *vivacemente ironico* e il 2º *sognante*; e dato che ormai i musicisti francesi specialmente hanno rinnovato le possibiltà acustiche del nostro orecchio musicale, sebbene in una direzione monotanamente orientalistica analoga a quella direzione orientalistica che il Soffici mette in giusto e evidente contrasto con le nostre più sacre tradizioni occidentali; il nuovo compito dei musicisti è ormai di andare davvero oltre e di rinverginare il senso degli equilibri, delle connessioni, dello svolgimento tematico. Un tema deve essere ormai per noi non un tema da fuga, ciò è sottinteso: ma qualcosa come quell'*oggetto pittorico* di cui parla il Soffici e di cui il Picasso ha saputo trovare il modo di sviscerare la concretezza profonda, in musica non posso dire l'*ossatura statica*, giacchè statico è contrario di musicale. Bensì musicalissimo sarà quel pèriplo lirico-concreto « che si trasforma nell'effusione d'una conoscenza più intima », pèriplo consigliato dal Soffici stesso nel posto del cubismo. *Com'è stata rinverginata l'armonia, occorre rinverginare il contrappunto*. Basta

ormai di questa incompletezza femminea nel possedere un tema da parte del musicista. Cominciamo davvero una nuova èra musicale non interruttiva ma continuativa della parte feconda dell'impressionismo armonistico, in cui rifioriscano meravigliose architetture sonore, e in cui sian poste in valore non più le sole attrazioni tonali e melodiche dei suoni, ma per dir così la loro gravitazione elastica e le loro leggi d'equilibrio costruttivo. Senza ritorni alle polifonizzazioni barocche perpetrate dallo Strauss dal Mahler dal Reger e dallo Schilling, ha mai pensato il Pratella a quanto germe di nuovi svolgimenti tematici contenga, oltre che la musica di quel D'Indy che fa male a non citare come novatore, la segmentazione tematica dello stesso Debussy? (Es: *Hommage à Rameau*). Non solo; ma io penso anche a quanta parte di nuova bellezza architetturale contenga già la teoria ritmica dello stesso Pratella considerata come mezzo di sviscerare la virtù d'equilibrio d'un nuovo (armonicamente) tema musicale.

Occorre notare ancora al Pratella compositore, che sotto il riguardo dell'armonia, le sue novità armoniche non sono adeguate alle sue novità ritmiche: egli afferma l'esistenza d'un *solo modo* enarmonico; ma non s'accorge il Pratella che la tendenza moderna musicale non è soltanto unimodale *enarmonica*, ma anche plurimodale diatonica? Si legga egli lo spartito della *Fedra* del Pizzetti e vedrà come si può essere musicisti modernissimi pur essendo affatto lontani dalla enarmonia ed usando invece dei modi *veramente*, non pseudamente *diatonici*, (come è avvenuto dalla fine del 500 a tutto il 6, il 7 e a gran parte dell'800), e dei modi *diatonici* nascenti su *generatori tonali* fissi e matematicamente determinati.

Comunque concludo che la teoria e la musica del Pratella è certamente uno dei frutti più interessanti della musica italiana moderna. Chi ne ride importa poco sia passatista: il peggio si è che non capisce le necessità musicali del nostro spirito moderno. Certo nella composizione orchestrale del Pratella c'è un po' del solito orgiastico *fumisme* futurista il che la rende mo-

notona di sentimento e troppo schematica di struttura. Un altro suo principal difetto, oltre alla già accusata stasi nell'orbita impressionistica, è di non essere che una specie di composizione pseudo-sinfonica, risultando tutta rigurgitante di richiami lirico-melodramatici. — Si noti a questo riguardo, il brano passionale, pag. 21-41, brano che sembra la riduzione strumentale d'un pezzo d'opera mascagnana. — Tuttavia a me sembra il Pratella possedere una sana esuberanza musicale, affine in molti sensi a quella del Mascagni, sebbene da questa ben lontana per una maggior coscienza critica della tecnica musicale. Da spiriti che *ricercano* come il suo con tanta coerenza di propositi e, anche, sottigliezza di scavo, è facile attendersi, svaniti i fumi dell'ubbriachezza reazionaria, opere piene di vita sana e ardita.

ANCORA A PROPOSITO DELLA MUSICA FUTURISTA

Bisogna che premetta che io, anche innanzi di leggere l'*Inno alla vita* — musica futurista di Balilla Pratella — non sentivo in me verso questa strana produzione musicale nè un *sì* ne un *no*. Sapevo soltanto tutto il baccano con cui l'avevano accolta a Roma; ma ciò non influenzava affatto la mia disposizione istintiva verso quella musica, la quale poteva esser bella come brutta, il consenso o l'opposizione del pubblico contando quasi sempre fino a un certo punto, e nel caso dei futuristi poi contando relativissimamente; giacchè i futuristi tra i loro più curiosi difetti hanno quello di voler suscitare a ogni costo le più rabbiose reazioni alla loro furibonda azione. In tale stato d'animo il resultato d'un'esecuzione o d'una lettura pubblica non può esser più un successo o un insuccesso; è semplicemente lo scoppio necessario d'una rissa d'attaccabrighe.

La conoscenza della musica del Pratella m'ha più tardi convinto che questo musicista tra i campioni del futurismo è certo un artista molto migliore e più simpatico, se non d'altri, del Marinetti. Altrove ho studiato se la base armonica e contrappuntistica e se la linea generale dell'*Inno alla vita* sia quell'assurdo che può sembrare ai tradizionalisti e ai classicisti. A me anzi non pare doversi davvero parlare di assurdo. Il punto a cui il Pratella arriva nell'armonia e nel colore strumentale (sebbene di questo io possa soltanto argomentare approssimativamente) e nel ritmo, non può davvero spaventare chi abbia nelle sue esperienze musicali la digestione della musica se non proprio dell'ultimo Schömberg — il futurista musicale tedesco — almeno dello Strauss del Ravel e dello Schmidt.

Così, per ciò che riguarda la tecnica, sorprese dalla musica del futurista Pratella non ne ho, sinceramente, ricevute. Vi sono certi artisti moderni, per es. : lo Strauss, che a ogni piè sospinto hanno l'arte d'interessare il musicista critico con tali e tante *trovate* tecniche che, in confronto ad esse, queste presunte novità formali del Pratella appaiono ben semplici se non quasi ovvie. Totalpiù si può osservare intorno alla tecnica del nostro musicista futurista, una specie di coerenza latina (nelle belle ricerche ritmiche ad esempio) la quale fa di lui tutt'altro che un anarchico. Si pensi che egli vuol perfino la *melodia* — la terribile ossessione canora di tutti i troppo, da un pezzo in qua, flebili musicisti italiani — e risolutamente respinge una delle più importanti conquiste moderne : l'*armonia per sè stessa* — lo sfondo sonoro, l'atmosfera vibratile degli armonici côlta da orecchi musicali non inferiori nella sensibilità musicale agli occhi dei pittori impressionisti fruganti nei misteriosi segreti della luce. In quanto dunque alla struttura intima della sua musica il Pratella è un melodista : è cioè il musicista italiano rispettoso delle nostre ormai ufficiali tradizioni della monodia umanistica secentesca.

Come va dunque che con questa, in fondo, grande semplicità di mezzi (ben diversa dalla raffinata evolutissima tecnica dei pittori futuristi) la musica del Pratella è sembrata il *non plus ultra* dell'anarchia ?

Credo che tutti coloro che, in vista certo della sua semplicità di costruzione, hanno definita *passatista* la musica del Pratella (tra questi per es. : il Gasco) si devono essere per lo meno meravigliati di tanto inferocimento del pubblico, inferocimento che finora é stato sempre il resultato di quelle novità screanzate obbliganti un nucleo di persone a spostarsi violentemente verso nuove situazioni di cuore e di spirito. — Come ? per questi accordi non poi eccessivamente nuovi e per queste melodie che ricordano perfino il *tenorismo mascagnano* c'era proprio bisogno che il pubblico urlasse allo scandalo ? Va bene che siamo in Italia dove, almeno in certi teatri, esiste il pubblico più codino della terra, il pubblico che a farlo sbalordire basta prendere

una ben vecchia melodia e incrostarvi sopra qualche tagliente pietruzza rubata allo scrigno d'un innovatore straniero (caso della *Fanciulla del West*). Tuttavia questa interpretazione della patente di rivoluzionarietà appiccicata dal pubblico alla musica del Pratella non sarebbe equa. In realtà la musica del futurista è tutta d'un pezzo: la melodia per quanto antiquata vi è abbastanza nuova per non fare ai cozzi con l'armonia che per quanto moderna vi é abbastanza (ormai) vecchia. Il Pratella nei suoi resultati, se non nelle sue totali intenzioni, non è un anarchico avvenirista: ma piuttosto obbedisce al consueto spirito di regolarizzazione e di controreazione che distingue la razza latina in generale e italiana in particolare, razza *cattolicizzata* ormai fin nelle midolle. Non coglie egli infatti in errore di aritmia esagerata lo stesso Strauss?

L'interpretazione di questa furibonda opposizione a un'arte che in fin dei conti non è scritta dipinta e composta dai più audaci innovatori neppure della nostra nazione, non va dunque a mio parere cercata nei programmi estetici dei futuristi, sebbene nel loro programma *moralistico*. Il fenomeno del pubblico che s'indispettisce ad alcune novità che ormai gli sono familiari non mi pare che possa provenire dall'audacia di queste novità formali, ma piuttosto dall'iperbolica ostentata rivoluzionaria ferocia del sentimento comune a tutti i futuristi: l'opposizione morale. In fondo in fondo chi sono soprattutto i futuristi se non dei *moralisti?* Presi ciascuno a sè possono magari essere, in qualcosa almeno, degli ottimi artisti.. Ma, presi nella loro collettività non è la loro *arte* che più colpisce, sferza, èccita: è la loro *attività*, è il loro programma etico che tanto più c'irrita in quanto che esso ha l'antipatico difetto di prendere il sopravvento sulle loro intenzioni artistiche. La loro, infatti, è l'estetica d'una nuova *forma* o d'un nuovo (o almeno creduto tale) *contenuto*?

Che cosa in realtà ci dicono i futuristi? Forse uno dei soliti programmi stilistici quali ne bandirono dal romanticismo in poi tanti e tanti capiscuola in pittura in musica in poesia, programmi promulgati generalmente da onesti artisti soprattutto innamorati

della loro arte e di ciò che il Beethoven, per es., chiamava il *progresso* di quest'arte? Non nego che spesso (com'è il caso del Pratella stesso, del Soffici, del Boccioni) non vi sia tra loro chi si occupi di solide questioni tecniche e non se ne occupi più severamente e signorilmente di quel che non faccia il Marinetti inventando la telegrafia verbale. Ma, tirate le somme, il vero programma futurista si riassume in una caotica affermazione individualista della vita in cui riconosciamo le mille miglia distante l'ormai rancido puzzo di Nietzsche o di Stirner passati attraverso il volontarismo estetista del D'Annunzio. In tutti i futuristi c'è in fondo in fondo l'egoismo falsamente eroico del troppo ormai celebre *immoralismo* che ha dato all'Europa tutta la spesso insopportabile schiera degli artisti e dei filosofi d'*eccezione*. Per es: i futuristi bandiscono ancora dei rancidumi come il dovere della lussuria e abbiamo l'orgia sadica di *Mafarka il futurista*: per es. essi bandiscono la forza, l'energia, l'arrivismo americanizzante alla Witmann (quanto più sincero però in questo grande poeta!) e abbiamo i canti dei motori, i peani aviatorî dei nuovi pindari della brutalità meccanistica e muscolare: per es: essi proclamano la violenza opposta alla dolcezza intima (confusa dal Pratella col troppo generale e anticritico concetto di *grazioso*): ed abbiamo la musica del Pratella nella quale il pubblico se non è urtato davvero da eccessi di rinnovamento musicale, si sente però irritato della monocorde furiosa e quindi limitata, anzi disumana, concezione della vita che in essa è espressa.

Che cosa dobbiamo concludere dunque? Quello che sempre si è concluso per ogni isterilimento della libertà dell'artista per colpa di un qualsiasi giogo moralistico, come pure quello che sempre si è concluso per l'appoggio insincero d'un artista a un prestabilito e quindi limitato sistema morale. L'opposizione d'una morale a un'altra può essere una bellissima cosa, ma, prima di tutto, quando la morale d'opposizione sia più ampia e più profonda della morale combattuta e in secondo luogo quando tale opposizione sia fatta col martirio sincero degli atti e non con

le parole e tanto meno coi versi con le note e coi pezzi di tela. In quest'ultimo caso l'opposizione morale, per il fatto che aiuta l'artista a non dir nulla di originale, ma anzi glielo impedisce, è una vera e propria immoralità spirituale. Il Pratella per es: è certo un uomo simpaticissimamente dotato come musicista: lo dimostra l'aver sentito nella sua *Sina d'Vergoun* la forte poesia agreste della sua Romagna: ma ripensando bene alla sua ultima musica, che cosa potrà cantare della vita, se per vita anch'egli ormai intende *soltanto* quella *schiavitù voluta* a certe attitudini *piuttosto* che ad altre, a certe tendenze *piuttosto* che ad altre, la quale schiavitù fa della concezione futurista di *tutta* la vita una specie di concezione quasi sacerdotale, la concezione obbligatoria e dogmatica d'una nuova chiesa? E che cos'è questo bigottismo della forza della violenza, della lussuria, della modernità intesa come avvento supremo dell'ingegneria, della libertà furibonda esteriore e sgarbata, di fronte alla vera liberta intima di certi grandissimi spiriti *scettici*? e non dico scettici nel senso di inverecondi, beffardi e sterili, sibbene nel senso di ricercatori instancabili d'una verità a cui essi soli per imperscrutabile altezza d'origine hanno diritto d'accedere; ricercatori sempre pronti, a causa dell'enorme loro vitalità, a ritornare sul già detto, a fare una revisione delle loro affermazioni morali. Pensate alla ardente risata in cui scoppierebbe un Nietzsche dinanzi alla stereotipata *lussuria* dei futuristi, egli il cui orecchio morale aveva saputo cogliere tante delicate (egli direbbe *silenziose e dorate*) melodie del piacere? E non direbbe egli forse a qualche pittore futurista che i suoi studi d' *elasticità* mancano della prima elasticità: quella che rende *intimamente* agile e veremante audace un uomo sano di fronte alla vita?

INTOSSICAZIONE ARMONICA

Gli artisti, a qualunque arte appartengano, in quella grande guerra che è la conquista dell'espressione, sono soggetti, come i soldati alla guerra, al pericolo di rimanere uccisi dai ferri del mestiere. Così vediamo Flaubert che, ossessionato dalla conquista della plasticità del vocabolo e del grado di forza conferita al vocabolo stesso dalla sua posizione nel periodo, a poco a poco rimane quasi avvelenato dallo sforzo di rendere muscoloso e flessibile a volontà il proprio stile. Così nella pittura per es. di qualche neoimpressionista noi potremo vedere un'intossicazione angosciosa prodotta sullo spirito del pittore dalla monotonia di certe ricerche luminose.

In musica non avviene altrimenti. Specialmente nei moderni il pericolo dell'intossicazione stilistica è sempre imminente, e, data la tendenza quasi unica che dalla fine del seicento in giù col predominio della melodia monodica ha volto la musica esclusivamente verso le ricerche armoniche e ritmiche piuttosto che verso la polifonia e il contrappunto, l'intossicazione musicale più comune oggigiorno è l'intossicazione *armonica*.

Credo utile fare qualche osservazione su questo male nel quale tanti giovani e anche tanti adulti riconosceranno la causa dei loro passeggeri, o statici arresti di produttività.

Come i migliori musicisti si sono accorti e come recentemente ha benissimo ripetuto il futurista Pratella, una nuova melodia non può risultare che da una nuova scoperta armonica. Per coloro che non sappiamo la musica, richiamerò l'attenzione sul fatto che se tra i suoni non potessero risvegliarsi attrazioni e ripulsioni, ossia possibilità armoniche di congiunzioni so-

nore — i cosidetti *accordi* —, la musica non esisterebbe, giacchè i suoni resterebbero statici e improduttivi di armonie. Invece i suoni in un pezzo di musica si susseguono, si accavallano, si rincorrono, si intersecano, si uniscono come le onde di un mare. E come nel movimento delle onde marine la fisica a un dipresso può cogliere un instabile sistema di punti d'equilibrio dalla cui continuamente mutata situazione risulta l'ondeggiamento delle masse d'acqua; così nel flusso delle sonorità di una musica l'acustica può cogliere un altrettanto instabile sistema di punti d'equilibrio armonico da cui le ondate di questo flusso di sonorità è segretamente sorretto e regolato. Ora è facile accorgersi che come la *linea sinuosa* (il contorno) delle onde si disegna a seconda del sempre nuovo modo in cui vengono a stabilirsi i punti d'equilibrio statico, parimente la linea melodica di una musica cangerà fisonomia a seconda del sistema d'equilibrio armonico che la sorregge. Non sarà quindi troppo astruso anche per i non musicisti il dire che se noi continuiamo a far muovere le onde della nostra musica secondo i sistemi armonici adoprati per es. nella musica dei settecentisti o dei romantici o anche dei nuovi seguaci dell'impressionismo musicale francese, spagnuolo e russo, noi non potremo ottenere musica nuova in generale e melodia nuova in particolare. Viceversa se io scoprirò un nuovo sistema d'armonia, la linea melodica che risulterà da questo nuovo modo d'imparentare i suoni tra di loro correrà sopra intervalli di note completamente nuovi e insospettati per l'innanzi.

Mi si può obbiettare che la melodia così ottenuta sia non meno artificiosa di quella disegnata secondo il contorno d'una vecchia armonizzazione derivata dai soliti modelli cosidetti clas sici e per colpa di questo vecchio contorno costretta a coincidere con le melodie di questi stessi modelli. Ma — risponderò io —: e chi v'ha detto che i nuovi sistemi armonici di cui sto parlando debbano essere essi medesimi, prima di tutto, composti artificialmente? Ormai i critici e i musicisti più coscienti ammettono tutti che esista nel musicista vero una specie di *genia-*

lità armonica a sè, una specie di coscienza *autonoma* delle sonorità e delle loro segrete *affinità acustiche* (1). Che meraviglia dunque se il musicista, invece di prender coscienza soltanto dell'armonia quale era usata dai modelli classici — armonia in realtà limitatissima e riassunta negli esempi assai poco elastici del famoso Padre Martini e del Fenaroli —; che meraviglia, dico, se il musicista oggi interroghi direttamente da sè stesso la *natura dei suoni*, e obbedendo appunto alla natura dei suoni rivelatigli dal suo genio musicale senza l'intermediario estraneo d'un modello, crei la propria armonia volta per volta che compone? La linea melodica che risulterà da queste nuove ricerche armoniche non sarà meno bella di quella risultante dall'armonizzazione imitata da un classico, ma anzi si otterrà in questo modo un innegabile aumento di sincerità. D'altronde io spero che soltanto i molto ingenui per non dir peggio credano ancora alla *spontaneità melodica*, la quale in fondo in fondo non voleva dir altro che « improvvisazione » basata su una quasi completa ignoranza delle legittime possibilità armoniche della musica. Al contrario, non c'è grand'opera d'una qualsivoglia arte che possa nascere dall'*ignoranza* delle possibilità tecniche dell'arte stessa da parte di chi concepisce l'opera. In gran parte i famosi melodisti italiani dell'800 non hanno fatto avanzare le musica d'un passo. Ma se mai hanno trovato qua e là qualche melodia davvero bellissima (e ne hanno trovate Rossini, Bellini e Verdi indiscutibilmente) essi almeno, nell'atto di trovare quella melodia, hanno dovuto obbedire alla legge che ho sopra enunciata e cioè hanno fatta anche una nuova scoperta armonica, *sia pure non molto audace*. Se non che pensando a questa poca *audacia*, ossia al minimo progresso che questi melodisti faciloni han saputo dare all'armonia, l'unica cosa di cui dobbiamo nutrir loro gratitudine (dal punto di vista puramente musicale) è l'esaurimento

---

(1) Si guardi bene però a non confondere questa vita puramente armonistica del musicista avente uno scopo tutto disinteressato ed estetico, con l'esperienza astratta dello scienziato osservatore di *fenomeni* acustici.

completo a cui hanno condotto il così poco vasto sistema armonico dei settecentisti e dei romantici (di cui son tutti figli i detti melodisti). Infatti se noi oggi; e con noi spesso il pubblico più ingordo; ascoltando una delle ultime romanze di Massenet, di Mascagni, di Puccini, di Cilea, di Giordano e chi più ne ha, più ne metta, siamo finalmente còlti dalla più fiera nausea, ciò viene dal fatto che l'indecente abuso di quegli scialacquatori improvvidi ha sfruttato alla cieca tutte le possibilità armoniche di detto sistema, onde ormai il pubblico è pronto a desiderare e noi musicisti moderni siamo pronti a creare tutta una nuova e più aperta e più sincera musicalità armonica e melodica. Vi sono certi accordi (per es. quello di 7.ª diminuita) che sono così disperatamente vecchi da suscitare in ogni buon musicista moderno il riso inestinguibile degli dei d'Omero. Eppure quanti di questi accordi di 7.ª diminuita si sentono ancora in Leoncavallo e perfino nell'ultimo Mascagni (che pure nell'*Iris* era stato forse più di Puccini audace armonista) e perfino in Max Reger, in Strauss e in Humperdinck! Nè con questo voglio dire che anche gli accordi di 7.ª diminuita non siano mai più utilizzabili: e quale accordo, per vieto che sia, la potenza armonica d'un vero musicista moderno non può risuscitare a nuova vita? La questione è che il fossile allora ridiventerà magicamente una verde gemma d'infinita fecondità.

Ma appunto questo io chiamo *intossicazione armonica*: il non sentire il bisogno (la bella fame sana) di cercare nell'inesauribile miniera armonica della sonorità una nuova armonia vergine e acerba, non solo, ma il non sentire il bisogno di rinnovare le vecchie sonorità con lo spostamento audace e sicuro del punto d'equilibrio acustico su cui finora eransi fatte riposare. Sono costretto a spiegarmi con un esempio per tecnici, del resto semplicissimo. Riccardo Strauss, nell'orgia un po' confusionaria d'una sua composizione, sente a un tratto fermato il flutto della sua musica su di una specie di *cadenza sospesa?* Ecco che allora per quel mimetismo che spia ogni artista non troppo originale, egli sente la sua sospensione librarsi su quell'accordo

generalmente commentato dall'arpa (acc. di *dominante* per i tecnici) che ogni buon uditore di Wagner avrà incontrato le mille volte nelle sospensioni un po' estatiche del periodo musicale di quest'ultimo. E lo Strauss soggiace tranquillamente al mimetismo e pone in carta il suo accordo Wagneriano come se ne avesse onestamente il diritto. Ora io dico: quest'accordo Wagneriano (che ognuno può rintracciare per es. nell'*Heldenleben* straussiano, alla fine delle pagine 117 e 119 della piccola partitura per orchestra) da che cosa nasce nello spirito dello Strauss se non da *intossicazione armonica?* Forse che uno spirito sano di musicista non ancora avvelenato da cento e cento armonizzazioni diverse, e in particolare da quella wagneriana, avrebbe sopportato quell'eco *altrui* nella *sua* musica, o totalpiù, se il mimetismo di chi troppo conosce glie l'avesse suggerito, non avrebbe se mai stabilito come base per le ricerche d'un nuovissimo accordo di sospensione? Quante nuove e genuine armonie beethoveniane per es., non devono esser nate dallo scavo e dal nuovo sfruttamento di altre trite armonie di Mozart e di Haydn che la memoria insinuava nelle composizioni di Beethoven?

Ma a questo soggetto dell'intossicazione armonica sento che potrei scrivere tutto un libro. Tutta la Germania musicale moderna si può dire che sia rancidamente malata di intossicazione armonica. In Italia, oltre all'intossicazione armonica di Wagner, un altro musicista, con il giro limitato e a volte direi quasi vizioso delle sue raffinate e già per se stesse un po' malate armonie, il Mendelssohn, ha prodotto in molti musicisti cosiddetti puri una sterilità dolorosissima. Nè si pensi che la scoperta giovanile d'una propria originale armonizzazione possa mettere il musicista al sicuro da tale venefico pericolo. Claude Debussy per es. qualche diecina d'anni fa, per mezzo d'un'armonia assai audace e autonoma, sebben terribilmente ristretta e costretta alla massima economia di sè, poteva fino a un certo segno sembrare d'infondere sangue nuovo nelle flaccide vene della facilona e arcimelodica musica europea. Egli certamente riusciva a fare scaturire da quel suo assai monotono uso di accordi compatibili

coi gradi d'una scala per toni interi, qualche squisita novità di linea melodica e un fascino sottile di tremolanti rarefatte atmosfere armoniche. Ma ohimè! fu squisitezza effimera e fascino breve. In realtà in quanto a durata, la novità debussista fu fuoco di paglia, se pure nel momento della sua più alta fiammata tale novità non possa negarsi che abbia avuto chiarore e lampi di ardore profondo. Ed oggi la sua ultima musica, (2.° cahier di *Preludi* per pianoforte), musica, a parte qualche frammento, fossile su tutti gli aspetti, gli dimostra lo spirito pigro principalmente avvelenato dalla sua stessa armonizzazione. Ecco un'altra vittima dell'intossicazione armonica! E pensare che colui per cui si volle gettar via quel vecchio (ma in certe cose simpaticissimo) idolo intossicatore di verginità per eccellenza — il Mendelssohn — sta agonizzando della stessa malattia che ebbe e che procurava il Mendelssohn istesso!

Un consiglio per la liberazione da questo male atrocissimo? — È il solito: coraggio e attività. Attività, ma non l'attività con cui cerca salvarsi lo Strauss e che è attività in fondo scettica e falsa, attività da snob che finge di muoversi disperatamente perchè non vuol mostrare d'avere — irreparabilmente — i piedi di piombo; attività veramente capace di tutto, anche di soffrir la fame pur d'aspettare che maturi in noi un meraviglioso e nuovo richiamo di suoni che agli altri sembravano nemici e che molti si ostineranno a dirci che *sono* nemici per necessità armonica.

LA MELOMIMICA DI VLADIMIRO RÉBIKOFF

A parlare sei o sette anni fa al pubblico musicale italiano d'un artista apparentemente folle come Vladimiro I. Rébikoff, c'era quasi certo da esser presi se non per pazzi anche noi, almeno per degli *snobs* cacciatori di sensazioni anormali. E per l'appunto fu all'incirca in quel tempo che il Rébikoff fece una lunga *tournée* europea nella quale ebbe a toccare, oltre che a varie città estere, non so quali e quante città italiane (1). Ma se a Parigi le esecuzioni pianistiche, che il Rébikoff fece della propria musica, destarono un certo interesse e il solito strascico di discussioni un po' vane, un po' feconde di chissà quali avventurosi progetti parigini, in Italia, ch'io mi sappia, non è rimasto del passaggio del Rébikoff che un'eco soffocata presso qualche solitario cultore di rare e incomprese musiche esotiche. Nè, mi affretto a premetterlo, nel parlare del Rébikoff io son mosso minimamente da uno di quegli intransigenti entusiasmi di proselite che spingevano i primi wagneriani francesi e italiani a diffondere, con ardore quasi di martirio, le teorie e l'opera del maestro. Vedremo più tardi che, nel suo complesso, l'arte del Rébikoff non oltrepassa molto, in valore assoluto, l'arte di certi modernissimi pittori cubisti, sintetisti, futuristi, i quali, si può dire, compongano il quadro piú come illustrazione d'una teoria che per un impeto interiore di sana forza creatrice.

(1) A Firenze ne ebbe a parlare un giovane e già valente critico musicale Silvio Tanzi, troppo presto e dolorosamente tolto alla critica a cui aveva dato promesse eccezionali.

Ciò che mi consiglia a discutere in pubblico questo strano compositore russo è l'interesse che alcuni aspetti della sua arte possono ormai destare nel nostro stesso paese, dove le condizioni della coltura musicale non solo sono notevolmente cangiate, ma dove anzi sta maturando una rinnovata civiltà musicale, per ora, è vero, germinante con gli incomposti germogli d'una fioritura intermittente, ma forse tra non molto pronta a dare copiosi e non insipidi frutti. Infatti dal primo accenno di risveglio rappresentato dall'aristocratico *Falstaff* e dalla plebea *Cavalleria* ad oggi, se l'Italia ha visto il fallimento della nuova opera buffa invano ripresa dal Franchetti, meglio dal Volf-Ferrari e forse da pochi altri per lo piú ignorati, ed ha ancora assistito all'apogeo e alla degenerazione dell' opera veristica e romantica sul tipo della *Tosca* e dell'*Iris*, è però innegabile che oggi l'Italia stessa sente in sè agitarsi come una nuova primavera musicale brulicante di nuove tendenze.

I *Gioielli della Madonna* dello stesso Wolf-Ferrari, la *Semirama* del Respighi e presto la *Fedra* del Pizzetti e l'*Eguale fortuna* del Tommasini, per non citare che i nomi e le opere meglio quotate, già dimostrano che al movimento non sono estranei nè il consenso del pubblico, nè l'aiuto degli editori. È dunque palese che anche presso di noi, come già in Francia e prima ancora in Russia, va livellandosi quella sconfortante scissura che esisteva tra la coltura letteraría e la cultura musicale, per esempio a tempo del Carducci, quando accanto a prodotti di altissima tradizione poetica come le « Odi Barbare » coesistevano nel teatro musicale opere di elementare psicologia e di rudimentale elaborazione tecnica come la *Gioconda* o il *Trovatore*. L'aver scelto per libretto la *Fedra*, qualunque sia il valore poetico della poco felice tragedia del D'Annunzio, non può non significare, da parte del musicista italiano, un bisogno di maggior poesia che non fosse contenuta nei ridevoli libretti dei *Lombardi* e del *Ballo in maschera*, nonchè, *mutatis mutandis*, della *Tosca* e dell'*Amica*.

Il musicista italiano o almeno il musicista italiano che si

vien formando ora, sente dunque bisogno di una concezione meno superficiale della vita e acquista lentamente una coscienza più precisa e più profonda delle addirittura incalcolabili possibilità espressive della musica. Perchè pareva proprio che da quasi un secolo il musicista italiano, fatte le debite eccezioni e specialmente per il purissimo Bellini, avesse perduto la coscienza dell'infinitá della musica come linguaggio atto a esprimere *qualunque* stato della realtà, coscienza che fu invece grandissima ai tempi di Palestrina, di Frescobaldi, di Monteverdi, degli Scarlatti, ecc. ecc. Mentre il poeta italiano, per lunga eroica tradizione, era scaltrito a tutte le raffinate risorse della parola, del ritmo e dell'immagine ; il nostro musicista rimaneva schiavo d'una rudimentalità d'espressione confinante con l'ingenuità se non a volte con la retorica e la ciarlataneria. Massima ambizione del nostro musicista era infatti di rivestire con facili melodie un dramma spesso non dissimile nella trama tutta esteriore delle situazioni ai romanzi popolari di Carolina Invernizio. Oppure, uscendo dall'opera e perciò stesso condannandosi all'impopolarità più feroce, il nostro musicista non ardiva abbandonare, nella così detta musica pura, la falsariga di quei classici tedeschi fioriti dalla fine del 700 a Brahms. E pensare che ciò avveniva in un paese, dove sarebbe bastato al detto musicista di frugare anche superficialmente nel suo passato, per trovare ad ogni piè sospinto i germi di quella stessa infinità del linguaggio musicale a cui sopra accennavo. Giacchè è stato da noi che è nata l'opera, che la polifonia vocale, coi madrigalisti e con Palestrina ha raggiunto prima che ovunque quel grado di somma espressività che ora tanto ci stupisce nella musica strumentale di Wagner e di Strauss, ed è stato da noi che un Girolamo Frescobaldi, un Michelangelo Rossi, un Domenico Scarlatti nelle penombre delle chiese serene o nelle sale pompose delle nostre corti, scoprivano le nuove vie della musica strumentale che, passando dall'organo al clavicembalo e da questo all'orchestra e al piano moderno, dovevano permettere al genio umano di prorompere nelle divine sinfonie di

Beethoven e di Brahms e nelle meravigliose creazioni pianistiche dello Schumann.

Ma torniamo al Rébikoff. In Russia il pregiudizio dell'opera tradizionale e della *forma-sonata* pianistica e sinfonica è da molto tempo sfatato, anzi prima ancora che la Francia col Debussy e il Dukas si ponesse a capo della moderna rivoluzione musicale.

Così non è stato difficile per il Rébikoff, in parte confortato dall'esempio dello Schumann, interpretabile sotto alcuni aspetti come il primo impressionista musicale moderno, arrivare alla concezione e all'attuazione della sua « melomimica » (1). Scrive il Rebikoff stesso: « La melomimica è un'arte scenica nella quale la mimica e la musica (strumentale) si mescolano in un tutto indivisibile. Essa differisce dal ballo perchè la danza non vi eseguisce alcuna parte; e dalla pantomina pura, perchè la musica vi eseguisce una parte almeno eguale alla mimica. La regione della mimica comincia là, dove finisce la parola e dove regna il solo sentimento ». Per spiegare questa definizione del Rébikoff, apparentemente imbrogliata, non ho che a riferirmi a ciò che ogni buon musicista prova in sè eseguendo le musiche più disparate per sentimento e per fattura. Infatti eseguendo il primo tempo, per esempio, della *sonata* op. 90 (in *mi* min.) di Beethoven, tempo tumultuoso, frastagliato da mille incisi legati da misteriosi richiami che sembrano intimi e dolorosi ragionamenti sempre contradetti dalla passione; oppure il secondo tempo, dolce come un dialogo sussurrato in quel linguaggio dell'amore che è fatto più d'inflessioni e d'accenti di voce che di parole; è forse possibile che l'interprete, se non suona a organetto, non veda svolgersi in quella sonata un vero e proprio dramma melomimico, tragico nel primo tempo, idillico nel se-

(1) Il Rébikoff è anche compositore di teatro, ma non avendo agio di conoscere sulla scena le sue opere drammatiche (drammi *psicologico-musicali*), mi sono limitato, come dice il titolo dell'art., a studiare le sue *melomimiche* strumentali.

condo? E la ragione di tutte le rotture improvvise, dei rapidi passaggi di ritmo, in una *canzone* di Frescobaldi (1583-1644) non è appunto una ragione *drammatica* e quindi *mimica?* Perchè il concetto di *mimesi* (da cui mimica) in musica coincide, inteso nel suo senso più lato, con *accentuazione*, ritmo, movimento. Accentando certe note invece che altre, il musicista non prova quasi l'impressione di voler persuadere, di dimostrare, e a volte, di *agire come un personaggio?* In un certo senso dunque possiamo dire che la melomimica, è implicita in ogni musica passata o futura, vocale o strumentale, unita o non legata alla parola.

Se non che il Rébikoff adopra per determinare meglio la sua idea di melomimica, la parola « scenica ». E in questo consiste la differenza che realmente passa tra la sonata di Beethoven, la canzone di Frescobaldi e le composizioni del Rébikoff. Questi non ci vuol dar solo un dramma, diremo cosí, intimo, un dramma di sentimenti, religiosi e ingenui in Frescobaldi, passionali ed egoistici in Beethoven; sibbene la visione, il quadro d'un momento pittoresco, sia pure fluttuante e indefinito, ma non per questo meno « scenico » e colorato dai colori della natura esterna e pittoresca.

E infatti le cose migliori di questo strano musicista son sempre materiate di figurazioni e di immagini che egli traccia e lievemente disegna in una didascaglia verbale con cui egli propone all'interprete la linea e la condotta (per lo più statica) della semplice azione drammatica su cui, per così dire, si modella la musica. Cosí il Rébikoff vedrà e colorirà musicalmente quasi fosse un poeta epico, visioni ora del mondo antico: per es: *le faune: à la pointe du jour dans la forêt dorment sous l'ombre d'un arbre deux Bacchantes. Un faune pas loin d'eux joue de la flûte de Pan:* oppure: *al chiaro di luna le ninfe danzano e i loro piedi soli risuonano in cadenza nella foresta addormentata;* ora del mondo romantico: *i Demoni sono immobili e silenziosi. Si divertono a guardare la danza della figlia di Satana;* oppure ancora visioni del mondo presente, ma spe-

cialmente idillico e infantile: un esempio: *una bambina seduta al piano studia un pezzo di musica. Distratta dall'odore dei lillà e delle rose che le viene dalla finestra semi aperta, ella fa ogni momento degli sbagli e finisce per scappare in giardino.* E quando la potenza musicale, armonica e ritmica, del Rébikoff non pecca di soverchia povertà; per es.: uso dei toni interi spesso monotono, respiro troppo breve e regolare dal disegno ritmico; talvolta egli riesce a comunicarci un fascino di sottile poesia. Così, veramente ammirevole per un senso di freschezza mattutina, di borraccine intinte di guazza, di leggerezza adamantina di visione, è la melomimica del Fauno. Così, profonda qua e là quasi quanto il celebre adagio-recitativo del concerto in *sol* (op. 58) di Beethoven, è la melomimica intitolata la *fatalità*, dove il *fa* ripetuto nel basso ha veramente l'ostinazione d'una contrarietà feroce. Così vaghissime sono le altre melomimiche dei « musicisti ambulanti », del « giuoco ai soldati » della passeggiata e fuga dei due gnomi minacciati dalla gràcidante ranocchia; e veramente straordinaria è la descrizione della « strega zoppicante nella foresta ».

Le melomimiche del Rébikoff sono dunque importanti sebbene in questa direzione di pittura e poesia musicale raggiunta per potenza di accenti ritmici e di colori armonici rimanga sempre insuperato lo Schumann, appena eguagliato dal Debussy e in parte, ora, dal Ravel, e sebbene sia raccomandabile la loro conoscenza, non la loro imitazione. Il Rébikoff adopra troppo spesso gli elementi musicali come certi pittori i colori; restringendone l'uso alla scelta sistematica e quindi arbitraria di alcuni invece che di tutti, al punto di vedere le cose o tutte rosso-gialle, o tutte verde-azzurre. È per questo che dicevo sin dal principio che il mio entusiasmo per il Rébikoff è molto limitato. Soltanto quei brani di musica dove la povertà armonica e ritmica viene a trovarsi al posto nel quadro che l'autore vuol dipingere, possono, per la loro libertà e per la idea geniale a cui s'ispirano, essere un onesto aiuto per quei giovani musicisti ritardatari che credono ancora soltanto i compositori dell'800,

per es: lo Schumann e più il Wagner, gli unici modelli da tenersi davanti. La musica, ripeto, è infinita, come la poesia, come le arti plastiche. E nessun altro musicista dovrebbe averne più del nostro la coscienza, chè appunto nelle biblioteche d'Italia dormono i germi di novità in confronto delle quali l'arditezza della melomimica rébikoffiana diventa la cosa più naturale del mondo (1).

---

(1) La music. del Rébikoff è edita da Iurgenson — Mosca-Lipsia.

UNA CONFERENZA DI I. PIZZETTI SU L'OPERA

Ildebrando Pizzetti al nostro *Lyceum* ha tenuto una conferenza, abbondantemente applaudita e discussa, sul tema: « Il dramma musicale latino dell'avvenire ». In essa il Pizzetti, che oltre ad essere quello squisito musicista che tutti sanno è anche un acuto e lucido critico nonchè un semplice e ordinato espositore, ha cercato di analizzare quale sia la reciproca funzione della musica e della poesia nel *dramma musicale*, venendo alla conclusione che in esso una concomitanza veramente equilibrata dei due elementi che la costituiscono, la poesia e la musica, debba risultare non solo da un'esatta *limitazione* delle due arti suddette all'ufficio che per natura è loro assegnato, ma ancora da una *compenetrazione* dei loro rispettivi uffici mirante a un unico scopo che dev'essere non poetico nè musicale ma soprattutto *drammatico*. E per ciò che riguarda la *limitazione* il Pizzetti pensa che alla poesia spetti l'ufficio ideologico, rappresentativo (si potrebbe dire) della *mente* dei personaggi; e che alla musica, arte emotiva e indeterminata per eccellenza, spetti invece il *movimento* dei personaggi, ossia l'ufficio di suggerire tutto ciò che sembra quasi rimanere imprigionato e soffocato nelle pieghe della poesia: la parte oscura e istintiva dei personaggi. Per ciò che riguarda la *compenetrazione* dei due uffici è bene notare che, secondo il Pizzetti, il risalto maggiore resta alla poesia, senza la quale la musica drammatica apparirebbe come un corpo senza scheletro e muscolazione. In un certo senso il dramma musicale deve essere soprattutto opera di poesia. Quell'opera nella quale l'elemento musicale soverchi l'elemento poe-

tico; quell'opera, cioè, nella quale il libretto, il poema, sia considerato addirittura come un qualsiasi canovaccio onde permettere all'operista lo sfogo della propria esuberanza musicale, potrà essere bellissima dal punto di vista musicale, ossia potrà contenere magnifiche *arie*, magnifici duetti, magnifici pezzi d'assieme, ecc. ecc.; ma drammaticamente non avrà nessun valore. Sarà tutt'al più, come pensa il Pizzetti, una bella composizione del genere della *cantata* scarlattiana e bachiana. Giacchè, secondo il Pizzetti, che cosa significa, dal punto di vista drammatico, il fare un'opera ogni tanto solcata da vene di melodia, raccolte nella molto canora *aria?* Significa non più svolgimento di continuità drammatica, sibbene arresto, interruzione drammatica. Le oasi musicali nel dramma son come stazioni chè lo interrompono e lo raffreddano. Soltanto che occorre star bene attenti nell'analizzare l'errore drammatico costituito dall'*aria*, o, in generale, da qualunque effusione *a sè* dell'elemento musicale nell'opera. E il Pizzetti osserva con sottigliezza un po' sofistica che se l'azione drammatica è illogicamente arrestata dall'aria, non è detto che l'*emozione* drammatica sia cessata nel compositore che scrive arie; al contrario è proprio la situazione drammatica che ispira al compositore stesso la melodia dell'aria. È lo stesso caso (l'esempio non è del Pizzetti, ma illustra bene il suo pensiero), è lo stesso caso di un uomo il quale assistendo nella vita, anche come attore, allo svolgersi d'una terribile tragedia, per un istante si apparti a scriverne un appassionato commento su di un suo personalissimo taccuino. Non si potrà dire che quel commento non sia impregnato della drammaticitá del momento; ma è altrettanto vero che per quel tanto di tempo in cui l'ipotetico uomo si apparta a sfogarsi con la propria anima, il dramma, per lui almeno, si ferma, si arresta, ed egli, di *attivo*, diviene riflessivo. Similmente nel dramma musicale: l'aria muove, si, dall'azione e il Pizzetti non le nega un legame coll'azione, non le nega, per così dire, una certa parentela con la drammaticità; sibbene, egli dice, la sua drammaticità non è più *attiva*, ma *passiva*. Ora la musica nel dramma fino ad oggi, fatte po-

chissime eccezioni moderne e modernissime, non è stata attiva — azione di dramma — ma passiva — riflesso di dramma; ha espresso cioè l'emozione lirica che nel compositore destava il dramma contenuto nel libretto. L'*aria* dunque, e ogni similare effusione lirica (vedasi su tale argomento le accuse che allo stesso Wagner muove il Pizzetti nell'articolo su Ernest Bloch pubblicato in queste colonne) (1) non rappresentano che una sopraffazione dell'elemento *musica* sull'elemento *poesia*. Bravissimo come musicista quel compositore che scriva belle arie e bei duetti e begli intermezzi orchestrali; ma come drammaturgo egli si dà la zappa sui piedi. Dice anzi il Pizzetti « chi non si sente in grado di rinunciare a scrivere arie, deve rinunciare a scrivere opere ».

E da questo suo punto di vista ben preciso se pur, come vedremo, di dubbia equità critica, il Pizzetti tesse una larga traccia storica del dramma, anzi del *melo*-dramma, quale, secondo lui, si venne svolgendo dal tempo ormai mitico della camerata fiorentina del conte de' Bardi ad oggi. Il Pizzetti dopo aver giudicato la primitiva concezione del dramma in stile monodico sulla fine del secolo XVI come un albore incerto e tutt'altro che chiaro della forma perfetta del dramma, reputa *tutto* il melodramma seicentesco e ottocentesco (eccettuando, di questo, l'opera del Wagner, dello Strauss e del Debussy) un errore causato dall'ingiusta prevalenza dell'elemento musicale (passivo) sull'elemento poetico (attivo). Così secondo l'oratore non c'è dramma musicale avanti Wagner, sia esso di Monteverdi, sia esso di chiunque si voglia dei musicalissimi seicentisti capitanati da Alessandro Scarlatti e da Händel, sia esso del Marcello, sia esso del Rameau, sia del Gluck, del Mozart (che il Pizzetti non cita neppure), sia dello Spontini, del Bellini, del Verdi; non c'è dramma musicale, ma, purtroppo, c'è il melodramma: ossia la bella opera *in musica*, la bella *cantata* semidrammatica, l'assurda azione teatrale riducentesi alla fin fine a una gradevole *suite* di

(1) Del *Marzocco*.

arie e di duetti. L'aria (senza escludere il Monteverdi) isterilisce la drammaticità dell'opera: è il *punctum coecum* che le nega la vera vitalità. Neppure il Gluck, preteso riformatore dell'opera, sfugge a questa radicale condanna del Pizzetti; anch'egli scrive arie, fa, dopo tutto, il solito melodramma; attua insomma assurdamente la sua riforma senza cambiare la forma esageratamente musicale dell'*Opera-Cantata* italiana. Soltanto con il Wagner si può cominciare a parlare di un logico teatro musicale. Come tutti sanno il Wagner ha aperto una nuova via al dramma musicale liberando l'opera di tutte le vane escrescenze virtuosistiche d'ogni genere che le si erano incrostate — fin dal suo nascere, secondo il Pizzetti — durante la sua vita, secondo il Wagner. Dietro a lui, ormai sulla buona via, vengono lo Strauss e il Debussy. Per quanto a questo punto il Pizzetti osservi che, se è giusto riconoscere al dramma Wagneriano una certa logicità, ingiusto sarebbe prenderlo noi italiani a modello (e, tanto meno, quello straussiano, come, per varie ragioni, nemmen quello debussista). Il dramma Wagneriano è, almeno secondo il Pizzetti, essenzialmente tedesco: è estraneo al nostro spirito di misura, di oggettività, di equilibrio: il futuro *dramma musicale latino* oltre ad abbandonare risolutamente le traccie della *Forma-Cantata;* dovrà ancora essere cònsono al nostro spirito latino.

* * *

Questo a un dipresso il succo della conferenza del Pizzetti, secondo la quale tre grandi secoli di composizioni drammatiche s'inabissano in un deplorevole errore estetico compiuto con strana coincidenza da centinaia di musicisti tra cui colossi come Monteverdi, Händel, Alessandro Scarlatti, Gluck, Bellini, e Bizet e Mozart. Ora mi conceda il cortese critico una breve discussione del suo pensiero non dal punto di vista, sempre utopistico, della *riforma dell'opera*, nè tanto meno dal *barresiano* punto di vista della latinità; ma semplicemente dal punto di vista della logica estetica, della filosofia insomma, il cui ricono-

scimento equo o la cui mortificazione sogliono produrre un conseguente riconoscimento o mortificazione della storia. Infatti quando qualcuno strapazza, strappa, sopprime secoli interi di storia generalmente si può esser certi ch'egli abbia anche non interamente risoluto qualche grave problema filosofico. Vita e filosofia devono coincidere. Il critico dovrebbe essere colui che non soffre di antipatie, ma colui che simpatizzando con tutti i fatti possibili e immaginabili, non cerca di sopprimerli ma sibbene di acquistarne la massima *coscienza.* Ora il Pizzetti mi pare che s'impigli ancora nella falsa teorica della « riunione delle arti », che oggi dovrebbe essere ormai smantellata e relegata tra i ferrivecchi delle estetiche decrepite dalla coscienza che le ultime conquiste estetiche, per esempio del Croce, hanno valso a farci prendere intorno all'unità e indivisibilità dell'atto estetico. L'atto estetico si chiami esso un quadro, una sonata, un dramma, un giardino o un dramma musicale, è, come ogni atto spirituale, una « sintesi *a priori* » nel seno della quale è impossibile distinguere ordini distinti di espressioni diverse. La presunta concomitanza e compenetrazione della musica di dramma e del suo libretto a un rigoroso esame logico non può non risultare che una spiegazione a torto meccanicistica di un atto eminentemente vitale e creativo. Compenetrazione non potrà mai essere giustapposizione: o l'opera è un atto di vita, e allora voce intonata e voce articolata diventano un tutto solo, indistinguibile: o, inversamente, l'opera è espressa da due linguaggi diversi sempre distinti anche nell'atto che cercano di confondersi, e allora l'atto è irreparabilmente doppio e lo stare a sentire un'opera è una fatica più che improba, assurda. Ma in realtà domandate a chiunque stia a sentire la *Carmen* e che sia veramente preso dai casi drammatici di quella rappresentazione, *totus in illis*, che cosa in quel momento gli dice la poesia e che cosa gli dice la musica: « quel disegnino melodico caratteristico mi dice l'ondeggiare superbo dei fianchi di *Carmen:* quelle parole a Josè mi dicono la sua intenzione sfacciata di conquistarlo.... » già, come se *quell'ondulamento dei fianchi* ci vorrebbe mai in testa se qualche parola

di Carmen non ci avesse già detto chi ella sia; e, al modo stesso: come se quell'intenzione sfacciata non facesse tutt'uno con il movimento sfacciato anch'esso dei fianchi espresso, quasi *danzato*, direi, dalla musica! Insomma, al modo stesso che nella recita d'un dramma è impossibile dire dove comincia l'espressione mimica del gesto dell'attore e dove termina l'espressione della parola, ma il tutto è un linguaggio *sui generis* che coincide con l'intuizione che il poeta ebbe di quel dramma; così nell'opera è impossibile dire dove comincia e dove finisce l'azione della musica, sia questa o no ad arie, sia o no a recitativi, e dove l'azione della poesia; trattandosi anche qui di un linguaggio *sui generis*, spezzare il quale in astrazioni significa ucciderlo.

Stabilito questo, mi pare che un elemento *attivo* poetico e un elemento musicale *passivo* così disgiusti e in guerra fra di loro non son possibili a rilevare nell'opera. Come? opere quali il *Falstaff*, la *Vestale*, la *Norma*, il *Barbiere di Siviglia*, l'*Armida* di Gluck e l'*Orfeo* di Monteverdi, opere dove la parola e la musica formano un'espressione così ben *sinuosa* (direi) e aderente sopra il più nascosto tremito della vita intima dei personaggi or semplici or complessissimi; dobbiam dire che recano in sè questo mortale dissidio d'un'espressione poetica veramente adeguata al dramma, veramente attiva, d'un'espressione musicale inattiva, riflessiva, stazionaria, e quindi *estranea* al dramma? A me pare che se un'espressione lirica c'è, non può essere soltanto quella musicale, ma, per l'indivisibilità del fatto estetico sopra stabilita, anche quella poetica: ossia se la musica della *Norma* è lirica, lirico sarà anche il libretto. E allora qui si passa, mi pare, ad un'altra questione. È possibile un dramma *formalmente* lirico? — E perchè no? So bene che il moderno realismo nell'arte, al quale si ricongiunge quel verismo che troppo ha in odio il Pizzetti, giacchè anch'esso ha un grande significato nella storia dell'arte; so bene che il moderno realismo da gran tempo ha scacciata dalla scena la forma lirica. Ma chi non vede ancora agli orizzonti del passato gli immensi prodigi *lirici* delle tragedie di

Eschilo e di Sofocle? Dunque, secondo il Pizzetti, anche i loro *cori*, i loro *a soli* sono *lirismo inutile*, interruzioni illogiche del dramma? Ma che cosa indende dunque per dramma il Pizzetti? Il fatto, il nudo fatto realistico il più possibile, sebbene, come la sua nobile *Fedra*, materiato di dolorosa poesia? E non è strano che egli, proprio egli che tanto ama il D'Annunzio e il suo teatro, il quale ci ha dato una *Francesca da Rimini* la cui sola parte di Francesca è una delle più belle fioriture liriche di tutta la poesia moderna, si trovi poi su di una via affatto opposta a quella dannunziana? Il D'Annunzio, come sappiamo, poco curante, come ogni grande poeta, della piccola logica pratica voleva soprattutto riportar sulle scene imborghesite la *poesia*: ora la poesia dannunziana ognun sa che è tanto lirica da suscitare tutte le possibili ire dei fautori del moderno teatro in prosa, o magari in versi, ma in versi addirittura prosastici. Guardi il Pizzetti alle accuse che il Benelli fa al teatro dannunziano: non somigliano come due goccie d'acqua alle accuse che egli, il Pizzetti, fa al teatro musicale di Monteverdi, di Gluck, e di Mozart?

No: secondo il mio modesto parere, al Pizzetti sfugge un semplice fatto comunissimo nella storia di tutte le arti: che l'espressione del teatro musicale, come quella del teatro poetico, può essere *simmetrica* (aria, duetto a melodie, ecc. ecc.) e può essere asimmetrica (declamato con commento orchestrale). Oggi molta musica, compresa quella del Pizzetti, sta uscendo dallo stato di simmetria e di esclamazione lirica, per entrare in quello di asimmetria e di discorsività quasi dimostratrice. Ora, se noi ammettiamo l'esistenza di un teatro musicale *simmetrico* (con forme melodiche strofiche e regolari) e di un teatro *asimmetrico* (con periodi irregolari, liberi, quasi direi, fatti di *prosa musicale)*, ecco che *tutta* la grande lirica drammatica, arcidrammatica del nostro e altrui teatro musicale, acquista un senso, acquista una ragion d'essere profonda come quella della lirica tragedia greca, e la possiamo così liberare dall'incubo iconoclastico in cui la sommerge il Pizzetti. Veramente incubo dolo-

roso, perchè per esso non dovremmo più andare a sentire il *Don Giovanni*, le *Nozze di Figaro*, l'*Orfeo* di Gluck, l'*Alcesti*, la *Vestale* di Spontini, la *Carmen* e il *Falstaff* se non come un concerto di *arie*; mentre tutti noi sappiamo di quale meravigliosa ed eterna vitalità *drammatica*, vivono figure come *Don Giovanni* e come *Carmen*, non men vive certo di quella vita che auguro ardentemente a *Fedra indimenticabile*.

L'OSTRACISMO AL MELODRAMMA?

Verdi, Wagner e la musica pura — Le due correnti — Opera e sinfonia — Predominanza della musica o della poesia?

Per quanto l'Italia possa chiamarsi il paese dell'opera in musica (è da noi che, da mezzo secolo specialmente, la musica d'opera ha preso il sopravvento sopr'ogni altra forma di composizione musicale); tuttavia comincia a divenire assai numerosa una schiera di critici e di musicisti che reputano l'opera qualcosa di assurdo o, per lo meno, di ben inferiore alla cosiddetta *musica pura*. Anzi, da questo punto di vista, gli abitanti del nostro canoro paese possono dividersi in due grandi schiere: la prima, dei seguaci dell'opera, i quali guardano con più o meno palese dispregio a tutta la musica che non sia musica melodrammatica; la seconda, dei seguaci di quella musica che non ha bisogno d'appoggiarsi al fulcro esplicativo ed ispiratore delle *parole* e tanto meno dell'*azione scenica*, ma si svolge secondo un'intima ragione prettamente musicale.

Dalle due schiere, due teorie estetiche della musica affatto contrarie. Della prima teoria (la teoria dell'*opera* come vertice di piena bellezza a cui debbano con la musica aspirare tutte le arti) l'Italia non ha, a dire il vero, per ora formulatori degni di nota, quali invece ne ebbe la Germania, uno fra tutti Riccardo Wagner. Come ognun sa, Wagner, cercò di sostenere la teorica della « riunione delle arti ». Nell'*opera* o *dramma musicale* (egli ragionava) tutte le arti, danza, poesia, musica, scultura, pittura, architettura, si riuniscono onde *intensificare* e *compiere* scambievolmente la propria azione, sicchè l'opera d'arte

che ne risulta è dal punto di vista mimico, musicale, plastico e architettonico, la più potente e più perfetta che possa esistere.

La teoria di Wagner, però, fu già da diversi esteti — ultimo il Croce — dimostrata erronea nella sua ingenua credenza che le arti possano *riunirsi* onde accrescere e intensificare la loro singola potenzialità, giacchè, a questa stregua, ogni quadro e ogni poesia isolata risulterebbero meno *intensi* d'un'opera in musica. Comunque questa famosa teoria Wagneriana, se non si giustifica razionalmente, si può spiegare storicamente: infatti essa nacque dalla tendenza, che spingeva Wagner come ogni altro buon romantico verso il teatro. Non dicevano infatti i poeti romantici che la forma più perfetta della poesia era la *tragedia?* Manzoni, Goethe, Victor Hugo, Byron, Schiller, etc., anche talvolta violentando la propria natura, non hanno aspirato tutti come ambizione suprema al teatro? I modelli secolari dei letterati, Orazio e Petrarca, non cedettero allora il posto quasi esclusivamente a Shakespeare? Ora Wagner, oltre che poeta, musicista, andò anche più in là nella tendenza generale del tempo; da ciò che affermavano i poeti circa la supremazia del teatro, inferì che la forma più perfetta di questo teatro sia il *dramma musicale*, confortato in questa sua fede dell'esempio augusto della tragedia greca, in cui le arti venivano, riunendosi, a formare una specie di dramma musicale-poetico, alla cui grandezza doveva secondo lui, ispirarsi l'opera musicale moderna.

Ma in Italia, com'ho detto, il fanatismo esclusivista per l'opera non poggia su vere e proprie teorie. A meno di non considerare come un tentativo di rinnovamento del teatro *poetico-musicale* quello offertoci dal D'Annunzio col suo stesso teatro, tentativo la cui teoria è stata svolta dal nostro grande poeta nel romanzo *il Fuoco*. Ma se noi esaminiamo questa presunta teoria dannunziana, essa ci si scoprirà presto come un derivato della già accennata teoria di Wagner. Se mai qualcosa c'è di originale nel rimaneggiamento dannunziano, ciò consiste in questo: che il D'Annunzio ha spinto all'assurdo il punto debole

della teorica Wagneriana, l'idea cioè che le arti si possano riunire per intensificare reciprocamente la potenza. Così se il Wagner, in pratica almeno, correggeva con l'*unità* delle sue magnifiche concezioni poetico-musicali, l'errore della sua teorica, il D'Annunzio invece, poeta soltanto e non musicista, tanto in pratica che in teoria concepisce il suo teatro (nel quale non si comprende proprio che ci abbia a vedere la musica) come l'azione *isolata* per quanto *simultanea* di tre arti principali: la danza, la poesia e la musica, non esclusa l'azione concomitante della pittura e dell'architettura. Ora la confusione che risulta nella *Nave* e, di recente, nella *Pisanella*, da questa disorganica simultaneità della musica e della poesia (a parte il valore isolato dell'una e dell'altra), il pubblico l'ha troppo sperimentata perchè io debba ancora metterla in luce. In Wagner musica e poesia sono un *tutto solo* indissolubilmente organato, ncl quale la musica sparisce nella poesia e questa in quella fino a farne nascere un linguaggio *sui generis*, che non è più nè musica nè poesia, ma un fatto estetico del tutto nuovo, e in cui per me *consiste* appunto la vera « opera », teoricamente e praticamente. Nella tragedia dannunziana invece chi sta a sentire la musica non capisce più un ette della poesia e viceversa. Sarebbe come se una mente sola pretendesse capire due libri diversi letti contemporaneamente.

* * *

In Italia dunque l'amore per il melodramma a danno della comprensione di ogni altro tipo di forma musicale, si riduce non a un'aspirazione estetica, ma quasi a un vizio ormai generato dalla abitudine. Il pubblico nostro non diserta i concerti per andare alla *Traviata* o alla *Bohême* come si potrebbe, da parte di un convinto Wagneriano zelantissimo, rinunciare a un concerto beethoveniano per andare a Bayreuth, o per lo meno sentir prima quello come *preparazione* di questo. Il nostro pubblico (è doloroso affermarlo) ama l'opera e ignora la musica pura, direi quasi ormai incoscientemente, per un'attitudine dege-

nerativa del suo spirito. Al modo stesso il nostro pubblico letterario per secolare abitudine di non pensare, preferisce un mediocre romanzo a un libro di buona filosofia. Non sarebbe quindi cavalleresco da parte di nemici dell'opera, prendere, per combatterla, esempi dall'Italia e dall'opera italiana modernissima, giacchè non è per un principio razionale che gli Italiani sono operisti, sibbene ormai per un cieco bisogno quasi meccanico.

La seconda schiera, quella dei convinti della superiorità della musica cosiddetta pura sulla musica d'opera, sfoggia (sempre in Italia) al posto di un gran numero di adepti, un formidabile armamento di teorie. Così, oltre al disprezzo verso l'opera di Verdi, di Puccini e di Mascagni — in parte giustificabile, in parte esagerato — da parte degli amatori della pura musica, cominciano ormai in Italia quasi ogni giorno a sorgere tentativi di critica secondo la quale il dramma musicale, lungi dall'essere quella creazione più completa e più perfetta di tutte, quale cioè la vedeva Wagner, è invece considerato come una specie di mostro artistico, o per lo meno un ibrido genere estetico in cui la musica, arte, secondo questi nuovi esteti, destinata cantare le più vergini e misteriose profondità dello spirito, viene a imbastardire la sua quasi mistica natura in un vergognoso connubio con la poesia, che è l'arte, secondo sempre tali esteti, destinata a rappresentare la superficie esteriore e plastica delle cose, e quindi un'arte ben meno pura, ben meno intimamente spirituale della musica. Vero è che per spiegarsi la possibilità dell'opera, detti esteti ammettono nella musica stessa una tendenza all'esteriorizzamento, all'oggettivarsi quasi plasticamente in descrizioni e narrazioni di questa superficie starei per dire luminosa, movimentata e colorita delle cose. Ma dato poi che quest'oggettivazione ed esteriorizzazione della musica è per loro implicitamente se non esplicitamente una decadenza della musica stessa dal suo vero ufficio che è di cantare la nostra vita *dall'interno* e non dall'esterno, l'opera, dove questa decadenza più ancora che nella romanza e nel poema strumentale descrittivo o impressionista si manifesta, l'opera, dico (ossia, —

dicono) anche se bellissima, è sempre inferiore a una composizione di musica pura. Così il *Tristano e Isolda*, il *Sigrido* o i *Maestri Cantori* sono di una bellezza inferiore a quella della 5ª sinfonia di Beethoven o delle 33 variazioni del medesimo: e ciò *per definizione estetica*, non per diversità *individuale* tra il genio di Beethoven e quello di Wagner.

* * *

Come si vede le due schiere sono in sentieri così opposti indirizzate che mai potranno incontrarsi. Nè io cercherò di farle incontrare. Quello che importa a me è l'opposta conclusione a cui giungono le diverse teorie estetiche della musica professate dalle due schiere soprillustrate. Per la prima teoria la musica strumentale di Beethoven, scelta appositamente tra le altre come la più perfetta, non conduce che a generare l'opera di Wagner, quale primo esempio dell'opera dell'avvenire. — Veramente non è la schiera degli operisti italiani che conclude così; ma in mancanza d'una loro conclusione, ci serviremo d'una conclusione che potrebbe esser la loro. — Per la seconda teoria non c'è opera di Wagner o di chi si voglia, che possa stare appetto di un bel quartetto o di una bella sinfonia di Beethoven. Per l'una, l'opera dovrà assorbire la cosiddetta « musica pura »; per l'altra, l'opera è qualcosa di assurdo destinato a scomparire come una degenerazione.

Ora, secondo me, manco a dirlo, e l'una e l'altra teoria sbaglia solennemente. Avrebbero ragione i proseliti della teoria Wagneriana se una sinfonia di Beethoven avesse teso *imperfettamente* alla rappresentazione di qualcosa: ma una sinfonia di Beethoven è perfettissima in sè, e non ha bisogno del compimento in nessun'altra arte. — Dove ce n'era bisogno, Beethoven ce l'ha messa, per es: nella 9ª. – Parimente avrebbero ragione i seguaci delle teorie antioperistiche, se l'opera non avesse già prodotti capolavori tali (Oh *Don Giovanni!* Oh *Orfeo* di Monteverdi! Oh *Carmen* di Bizet!) da sbugiardare

qualunque accusa di ibridismo e d'imperfezione ingènita, contro la forma stessa dell'opera. Non si possono creare capolavori e cose perfette con mezzi imperfetti (nell'opera è stato perfin veduto « l'isterismo della musica » !!). Una delle due dunque: o l'opera è di per sè stessa imperfetta, e allora il *Don Giovanni*, il *Barbiere di Siviglia*, il *Tristano e Isolda* e il *Falstaff* sono imperfetti fatalmente; o queste opere sono, come la nostra coscienza estetica ce l'accerta, perfette e allora l'imperfezione è in chi crede vedere l'ibridismo e tutti i mali del mondo dove non c'è che una purissima espressione estetica. Certo l'ibridismo ci sarebbe se, nell'opera, la musica avesse lo stesso ufficio e lo stesso valore che ha in una sinfonia. Ma nell'opera (è da ciechi non vederlo) l'ufficio della musica è così diverso che è grave errore logico paragonarlo in qualsiasi modo all'ufficio che la musica deve avere laddove la musica è tutto. Nè mi si venga a dire che è innaturale che si parli cantando. Da che mondo è mondo, la musica è stata *sonata* o *cantata*. Quand'è stata cantata, essa non ha prodotto uno sbaglio che per chi la vuole in questo suo nuovo stato paragonare alla parola sola, o alla musica sola; essa cioè non si è *sovrapposta* alla parola, mantenendo al tempo stesso nella sovrapposizione il suo ufficio di *musica sonata* istrumentale; bensì è divenuta una cosa affatto *nuova*, inconfrontabile con la prima; è divenuta *parola musicata* o *musica parlata* e come tale è entrata a far parte di fenomeni espressivi radicalmente diversi da quelli della parola sola (poesia) e da quelli della musica sola. Meglio ancora: essa è divenuta *un tutto con la parola*, che a sua volta, ne è stata radicalmente modificata. Se fosse vero il contrario, quando assistiamo a un'opera, potremmo distinguere spontaneamente ed istintivamente dove comincia l'azione della musica e dove finisce quella della parola. Invece niente di tutto ciò, anche se l'abitudine a distinguere le due arti ci illuda di poterlo fare. È infatti il complesso, il *dramma* espresso nell'opera, ossia il vero *tutto*, che ci tiene avvinti, e non l'azione isolata e interrotta delle singoli parti, distinte da noi in una fredda

astrazione. E ora guai a chi nell'opera perde di vista, tanto scrivendola, che ascoltandola, il *dramma*, il vero *tutto!* Giacchè l'opera è sopratutto *teatro*, e come tale va intesa.

Non è dunque assurda l'opera; assurdo è pensare a una musica d'opera che abbia anche minimamente a che vedere con la musica d'una sinfonia. Ora che altro è se non un errore da freddi scienziati naturalisti il credere che la musica che serve a una certa serie d'espressioni, per es. quelle sinfoniche, sia la *stessa* musica che serve a un'altra serie d'espressioni, quelle drammatiche? E, infatti, soltanto un'estetica superficiale, fondata sopra uno schematico naturalista e classificatore delle forme per somiglianze esterne, può condurre a stabilire una parentela qualunque tra la musica d'opera e quella sinfonica, anzi a vedervi un'identità. Accettando ciò si può tornare anche ai vieti schematismo esteriori delle rettoriche letterarie. Infatti la musica d'una sinfonia non ha a che vedere con la musica di un'opera, più che i versi e la poesia o una *canzone* abbiano a che vedere con i versi e la poesia d'una *tragedia*. Chi non ha capito che nelle creazioni dell'arte è il loro totale e irripetibile organismo di vita che conta e non la catalogazione e l'anatomia comparata dei mezzi e degli elementi espressivi che servono *apparentemente* a estrinsecarlo, può rinunciare a comprendere il *fatto vivente* non dico d'un'opera, ma anche d'una sinfonia. La più bella giustificazione dell'opera, non va cercata nell'astrazione intellettualistica, ma nel fatto vivo e concreto, ossia nella tale o tal'altra opera, come la più bella giustificazione della musica sinfonica contro chi la nega, va cercata nella tale o tal'altra bellissima sinfonia. Non è colpa dell'opera se a taluni sembra assurda o in qualsiasi modo inferiore alla musica pura, è colpa del pensiero incompleto di costoro. Quindi pensare che la poesia e musica nell'opera siano isolate e isolabili, anzi scongegnabili, come da un meccanismo si smontano certe parti che possono servire anche a un altro meccanismo, è, come dice già l'esempio, meccanicismo, è capitombolare nell'errore di tutti gli empiristi, astrattisti in filosofia, accade-

mici in arte, i quali a forza di anatomizzare e sezionare gli organismi uccidono la vita delle cose. Nè mi si venga a profetizzare, come prova d'inesistenza estetica dell'opera, la sua fine. Tutte le forme d'arte sono effimere e morire dovrà, se non è già morta, anche la musica sinfonica; ma ciò non vuol dire che queste forme, quando esistono, non esistano esteticamente e che, idealmente, non continuino a vivere accanto alle forme che l'hanno sostituita. Perché la polifonia vocale dei secoli XV e XVI oggi è morta, significa ciò forse che le *messe* e i *mottetti* di Palestrina non siano esistiti esteticamente, o che la loro forma d'espressione sia stata meno logica di quella delle *cantate di Scarlatti* e delle *messe* di Bach?

In un altro articolo studierò come sia potuta nascere: e la scuola di quegli operisti che affermano nell'opera la predominanza della musica, e la scuola di quegli altri che affermano la predominanza della poesia.

MUSICA E POESIA NEL MELODRAMMA

Predominanza della musica o della poesia? — Beaumarchais, Gluck, Debussy e Pizzetti — l'opera italiana, Mozart, Wagner e Strauss — a chi la ragione?

Nell'articolo precedente ebbi a rilevare l'errore di coloro che credono l'opera in musica quasi la connessione di due arti che pur nella loro unione rimangono distinte: la poesia e la musica. Io allora concludevo: che la musica e la poesia *non si riuniscono* nell'opera a intensificare e a compiere reciprocamente la propria azione: bensì, che la musica scritta dagli operisti non è più musica e lo stesso sia detto della poesia dei librettisti; e che il mezzo espressivo del melodramma consiste in un *linguaggio sui generis*, indipendente in tutto e per tutto dalle leggi che governano la musica sola e la poesia sola. Ne volete una riprova? Divertitevi a sentire da una banda il *pot-pourri* di qualche opera di cui non conoscete nè soggetto nè parole; e se l'*a solo* melodico o recitativo del trombone non vi sembrerà oscuro come l'ammiccare d'un muto, sinceramente vi crederò provvisti di scienza divinatoria. Parimente vi crederò indovini se dalle allampanate strofette e dai secchi recitativi d'un libretto voi prevederete l'effetto determinato che farà su di voi la scena dello stesso libretto musicato da Wagner o da Gluck. La ragione di tutto ciò è che l'opera è *un tutto indivisibile* in cui non è possibile accorgersi dove comincia l'azione della musica e cessa l'azione della poesia, perchè appunto poesia e musica in essa si confondono indissolubilmente in un linguaggio novissimo che io ho sentito il bisogno, tanto per farmi capire, di battezzare: *un linguaggio sui generis*.

Tuttavia questa semplicissima verità estetica è stata ed è ancora ben lontana dall'apparire chiara a tutti i teorici dell'opera e agli operisti stessi. Anzi, tutta la storia del melodramma dalla sua nascità a oggi, ossia dal Monteverdi a Wagner a Strauss a Debussy e al nostro Pizzetti, risulta come imperniata su questa eterna e inestricabile lotta: è la musica che deve prevalere nel dramma musicale o melodramma, o è la poesia? è la musica che deve essere schiava della poesia o questa di quella? esaminiamo brevemente le due tendenze, impersonandole nei popoli che l'hanno o generate o sviluppate maggiormente.

Cominciamo dalla tendenza che porterebbe al *prevalere della poesia* sulla musica. Essa è per ora prerogativa caratteristica dell'opera francese. Non che l'opera francese difetti sempre di musica: in alcuni operisti francesi, per es: in Gounod e in Massenet, in realtà della musica ce n'è quanta ne potrebbe esigere il più accanito melodista italiano. Tuttavia la vera tendenza dei francesi è di raggiungere un tipo musicale congegnato in modo da non sopraffare con onde di lirismo enfatico o intempestivo la chiarezza della parola e il suo significato logico. Lascio la parola a un librettista eminentemente francese, al poeta Beaumarchais. Egli scrive nella prefazione al suo celebre *Tarare* (libretto scritto per il Salieri, operista italiano, ma allievo di Gluck) questa serie di osservazioni che davvero sembrano scritte oggi dallo stesso Debussy o anche dal nostro Pizzetti:

« C'è troppa musica nella musica da teatro, essa ne è sopraccarica; e per adoprare l'espressione ingenua del celebre cavaliere Gluck: la nostra opera *puzza di musica.* » « Io penso infatti che la musica d'un'opera non è, come la sua poesia, che una nuova arte di abbellire la parola, di cui non bisogna abusare. I nostri poeti drammatici hanno sentito che la magnificenza delle parole, che tutto quel lusso poetico di cui l'*ode* si veste vittoriosamente, era un tono troppo esaltato per la scena: essi hanno tutti visto che per interessarci a teatro, occorreva raddolcire, calmare questa poesia abbacinante, e renderla più naturale.... »

« Compiuta, fortunatamente per noi, questa riforma nella po-

esia drammatica, restavaci di tentarla nella musica da teatro. Ora se è vero, come non se ne può dubitare, che la musica stia all'opera come il verso sta alla tragedia, ossia come un'espressione più figurata, un modo solamente più forte di presentare i sentimenti o il pensiero: guardiamoci di abusare di questo genere d'affettazione, di metter troppo lusso in questa maniera di dipingere. »

« .... Io infatti non so abbastanza ripeterlo e prego che vi si rifletta sopra: troppa musica nella musica è il difetto delle nostre grandi opere. »

« Ecco perchè tutto in esse languisce.

« Appena l'attore canta, la scena si riposa (io dico però s'egli canta per cantare) e ovunque la scena si riposa, l'interesse drammatico è annientato. Ma, direte voi, come deve fare a non cantare, se non ha altro mezzo d'esprimersi? Si, ma cercate almeno che non ci se n'accorga. È l'arte del compositore che deve farciò. *Canti* egli pure il suo soggetto, al modo stesso che il poeta lo versifica, ossia unicamente per abbellirlo; ma che io trovi in ciò un'attrattiva di più non un soggetto di distrazione.... Infatti che cosa avviene (nell'opera)? Mentre che, avaro di parole, il poeta si stilla il cervello per serrare il suo stile, per concentrare il pensiero; se invece il musicista, a rovescio, stira, allunga le sillabe e le annega nei suoi gorgheggi, toglie loro la forza o il senso; l'uno tira a destra, l'altro a sinistra e non si sa più a chi dar retta.... »

Queste belle osservazioni del Beaumarchais (preceduto nelle sue teorie dal La Brujère e dal Boileau per non citarne altri) dimostrano largamente come i francesi da molto tempo sentissero il bisogno se non altro di moderare l'ufficio della musica nell'opera. Anche in Italia, ormai, questa tendenza al predominio della poesia sulla musica nel melodramma è ripreso e rappresentato validamente dal nostro Ildebrando Pizzetti, il quale in una sua conferenza sull'opera ebbe a concludere che la troppa musica e l'*aria* musicale in ispecie hanno finora indebolito se non addirittura annullato il valore dell'opera italiana: egli infatti

asserisce che il melodramma dev'essere soprattutto *opera di poesia*: e a proposito delle *arie* e delle *romanze* incalza: « chi non si sente in grado di rinunciare a scrivere arie, deve rinunciare a scrivere opere », perchè, proprio come dice il Beaumarchais, mentre l'attore canta un'aria, il dramma addirittura si ferma e s'interrompe.

* * *

La tendenza opposta a quella che abbiam ora illustrata con le parole del Beaumarchais, la tendenza cioè a dare alla musica (almeno *apparentemente*, come vedremo in seguito) l'ufficio principalissimo nel melodramma è così ampiamente nota e sentita in Italia che non importerebbe quasi presentarne alcuna giustificazione teorica. Infatti dalla creazione del melodramma nel così detto *stile monodico* (ossia cantato a voci sole) come correzione del primo tentativo di dramma mimico-musicale compiuto per mezzo di cori dai polifonisti — es: l'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi —; l'opera, dopo essersi attenuta assai fedelmente a un rigoroso modello di forma recitativa raggiunto specialmente dal Monteverdi, si sviluppò in Italia e altrove di pari passo con l'arte famosa del *bel canto*, ossia più di tutto si espresse per mezzo di « arie ». Inutile ricordare in questa corrente i numerosissimi compositori che l'hanno portata al suo supremo sviluppo (e anche talvolta alla sua degenerazione), da Alessandro Scarlatti a Vincenzo Bellini. nel mezzogiorno, da Benedetto Marcello a Rossini nel settentrione dell'Italia. Credo tuttavia che per raccogliere in poche parole la formula estetica di questo tipo eminentemente melodico e lirico d'opera, niente vi sia di meglio che citare questo brano della lettera d'un grande operista di tipo italiano, sebbene straniero e originalissimo: il Mozart. Egli scriveva infatti che « la poesia nell'opera dev'essere la figlia obbediente della musica. Perchè le opere italiane, malgrado i loro miserabili libretti, piacciono dappertutto anche a Parigi (*dove, come ho dimostrato, imperava la tendenza verso il* pre-

dominio della poesia)? Perchè la musica vi domina da sovrana e fa passare sopra tutto il resto! » Con le quali parole siamo, come si vede, proprio agli antipodi delle teorie del Beaumarchais, del Gluck, del Debussy e del Pizzetti.

Per completare questa divisione degli operisti in fautori della prevalenza musicale e della prevalenza poetica, osserverò ancora come l'ultima opera tedesca di Wagner e di Strauss è dai seguaci della tendenza più alla poesia che alla musica, fatta rientrare nel tipo *troppo* musicale. E infatti rispetto alla scarsa colorazione musicale ridotta davvero ai minimi termini nelle opere di Gluck, oppure nel *Pelleas et Melisande* di Debussy o nella *Fedra* del Pizzetti, l'orgiastico sinfonismo delle orchestre wagneriane e straussiane non può non apparire che un'esagerazione musicale, un eccesso enfatico di lirismo.

Esisterebbe veramente anche il tipo d'opera con il *parlato* senza intonazione musicale sovrapposto all'orchestra, come oggi accade per es: nel *melologo*. Ma per ora, sebbene modelli ottimi ce ne abbiam dati il Marschner (*Hans Heiling),* lo Schumann *(Manfred)* e lo stesso Beethoven *(Egmont)*, tale tipo d'opera non è ancora diffuso e popolare come lo è, ovunque, il melodramma propriamente detto. E d'altronde anch'esso, almeno nella sua parte musicale, può essere o troppo o poco lirico, ossia può rientrare nelle due grandi correnti sopra illustrate.

* * *

E la ragione chi l'ha? Coloro che vogliono schiava la musica della poesia, o coloro che vogliono schiava la poesia della musica? Io rispondo subito che, *praticamente* hanno ragione tutti e due, *teoricamente* nessun dei due. Infatti, praticamente, tanto chi sente il bisogno di abbandonarsi a un esaltante lirismo (e perchè non vi debbono più essere i grandi *lirici*?) quanto chi sente il bisogno di subordinare rigorosamente la potenza della musica al significato raziocinativo delle parole (e perchè non vi debbano essere anche in arte gli spiriti razionali

e quasi direi prosastici?*)* possono ambedue creare *ed hanno infatti creato* dei capolavori. Forse che la magnificenza melodica del *Don Giovanni* di Mozart o l'esuberanza orgiastica del sinfonismo wagneriano è a suo modo meno potente della limpida e semplice precisione della declamazione quasi recitata di un Gluck, di un Debussy o di un Pizzetti? Certo se io vado ad ascoltare la *Fedra* di quest'ultimo con l'animo assetato di esaltante lirismo rimpiangerò un'opera della scuola italiana o tedesca: e parimente se io andrò a sentire il *Tristano e Isolda* col desiderio di trovarvi la lucida e diafana semplicità della scuola francese, mi troverò disorientato e disilluso. Ma sarà difetto della mia poca elasticità di comprensione, non colpa della *Fedra* o del *Tristano*. In arte ci dev'essere posto, *e c'è*, per tutte le tendenze. E poi, perciò che riguarda l'*opera* in particolare, schiavitù reciproca della musica e della poesia non può esservi che apparentemente, altrimenti non sarebbe più vero che il linguaggio in cui si esprimono gli operisti non ha più che vedere nè con la musica nè con la poesia propriamente dette. In teoria dunque la giustificazione della tendenza di un Gluck e della tendenza di un Mozart non va cercata in una diversa relazione a cui possa dar luogo il binomio inesistente di musica e di poesia, ma piuttosto nell'eterna possibilità che ha tutta l'arte drammatica e non drammatica, di essere lirica o logica, verso o prosa, canto o ragionamento. Il Beaumarchais mi pare che si sia avvicinato piú di tutti alla spiegazione dell'enigma quando ha detto che la *musica sta all'opera, come il verso alla tragedia*. Infatti, occorre domandare: forse perchè un certo tipo di teatro moderno e anche antico, ha sentito il bisogno di far parlare in semplice prosa i suoi personaggi, dobbiamo ritenere esagerato e sbagliato tutto quel teatro che s'esprime in bei versi di alto lirismo e di ritmo compatto e sonante? Oh! curiosi eccessi della smania d'esser *realisti* che hanno avuto sempre i cosidetti *spiriti positivi* esistiti in ogni tempo e in ogni luogo, ma specialmente in Francia, la madre della più precisa prosa moderna! A questa stregua noi dovremmo concludere che tutta la tragedia greca per essere

infetta di troppa poesia, è sbagliata, e che le sue divine oasi liriche (es: i cori sublimi di Eschilo e di Sofocle) invece di accrescerne la potenza, ne arrestano il movimento drammatico con delle stazioni altrettanto inutili che le oasi liriche del nostro molodramma: voglio dire le *arie* le *romanze* i *duetti* e tutte le parti melodiche o sinfoniche. Come se anche attraverso un'aria, e uno spunto melodico un grande spirito veramente drammatico, non potesse giungere a farci fremere di orrore tragico. Si pensi soltanto all'ultim'atto del *Trovatore* o, per salire più in alto, a tutto il finale primo del *Tristano e Isolda*, dove davvero non difetta nè la musica, nè la forza drammatica.

La verità è dunque questa: non essendo possibile divisione nell'opera tra la musica e la poesia, esisterà invece nel teatro musicale una tendenza più o meno *lirica*, più o meno *prosastica*, al modo stesso che nel teatro letterario esistono autori che si esprimono in poesia e autori che si esprimono in prosa — Wagner a dir vero occorrerebbe per maggior precisione accostarlo a Shakespeare che, come ognun sa, usava alternativamente il verso e la prosa —. Lascieremo quindi accapigliarsi i seguaci del movimento italiano e del movimento francese, seguitando per conto nostro ad ammirare tanto coloro che il dramma della vita seppero rispecchiare nell'esaltazione lirica della strofa melodica quanto coloro che lo seppero rappresentare con la più semplice e naturale asimmetria (1) delle forme recitative e prosastiche.

---

(1) Per chi non comprendesse bene questa parola: *asimmetria*, osserverò che *tanto in musica che in poesia* il periodo o la frase può esser contenuta da forme chiuse, regolari e ricorrenti quasi sempre con lo stesso ordine d'accenti: versi, o *forme simmetriche*; oppure può esser contenuta da forme libere, irregolari e svariatissimamente accentate: forme prosastiche o *asimmetriche*.

NOTE DI UN CRITICO MUSICALE A UNA MOSTRA FUTURISTA

Finora non m'era stato possibile vedere una mostra di pitture futuriste. Ed ecco che l'esposizione che i pittori Boccioni, Carrà, Soffici, Balla, Russolo e Severini hanno aperta qui a Firenze m'ha porto finalmente il destro di farmi un'idea chiara della pittura futurista. Non accennerò nemmeno minimamente ad una esegesi critica dei quadri che ho veduti. Ciò è di mansione dei critici di pittura e sarebbe sfacciataggine da parte mia se volessi invadere il loro dominio e rubar loro il mestiere. Non discuterò quindi del valore effettivo della pittura futurista. È bella? É pittura degenerata? Passerà? Resisterà? Dev'essere intesa come un presente, o come la ricerca d'una possibilità futura? Non sta a me rispondere a queste domande. Piuttosto siccome i pittori futuristi battono e ribattono su questo punto: che la loro pittura è qualcosa che vuole e deve avvicinarsi alla musica; che i musicisti la potrebbero soprattutto comprendere; in un certo senso mi sono sentito tirare in ballo anch'io e così mi permetto d'interloquire in quanto musicista. Forse le osservazioni che farò potranno interessare gli stessi critici di pittura e mettere in rilievo cose non del tutto inutili per i musicisti e per i pittori.

Credo che tutti i lettori di critica musicale abbiano sentito spesso parlare di *musica pura,* di una musica cioè che non ha bisogno, per esser compresa, di riferirsi alla realtà visibile e tangibile, al mondo dei movimenti, dei gesti, dei colori e delle forme plastiche: di una musica insomma che ha la sua ragion d'essere in sè medesima e nel suo sviluppo organico e naturale.

Credo anche che tutti avranno sentito parlare, per converso, di una musica che per esser compresa ha bisogno d'una traccia esplicativa, d'un *programma*, come si dice: la musica cioè piena di elementi plastici e pittorici, quella musica che a tempo di Wagner e di Liszt e di Berlioz si chiamò *descrittiva* ed oggi per opera di Debussy si chiama *impressionista.*

Ora i pittori futuristi appunto in ciò fanno appello all'esperienza e alla comprensione dei musicisti: chè dicono voler fare, come questi possono fare nel loro campo, dell'arte *pura*, ossia della *pittura pura*, della pittura che non abbia a che vedere con la realtà, ma tutt'al più (come la *musica pura)* vi si ricolleghi *astrattamente,* vi si ricolleghi in quella stessa guisa che un bello squarcio di Beethoven raccoglie in sè, completamente trasformata in *musica*, la materia *dinamica* delle cose. Così, se, per es., Beethoven dell'ansia d'un addio, dei moti intimi del suo animo in una separazione angosciosa non raccoglie altro che i ritmi, le linee e le ondulazioni, la *dinamica* e la *tonalità* generale di quel suo tumulto interno; il pittore futurista in una scena d'addio cerca cogliere e raccogliere, soltanto per mezzo di cupe e monotone tonalità di colore, e per mezzo di linee simboleggianti i ritmi e gli ondeggiamenti dei moti interni ed esterni di coloro che si separano, lo svolgimento della scena d'addio che un pittore *passatista* avrebbe rappresentato col fissarne staticamente la visione plastica e immobile. La pittura intesa a questo modo è, come la musica pura del resto, una rappresentazione o più precisamente una *deformazione lirica* della realtà portata quasi al suo massimo di essenzialità astratta: diventa insomma (a suo modo, s'intende) musica. E la musica, quando è lirica (o *pura*,come si dice) veramente, non è un *calembour* definirla « una dimenticanza che tutto ricorda ». Che strani tumulti di ricordi, di impressioni, persino di visioni, accompagnano, quasi la frangia imprecisa e mutevole d'un alone fantastico, qualche nostra audizione musicale! Parimente la *pittura pura*, la pittura futurista del movimento e dell'astrazione plastica dovrebbe essere una sintesi lirica nel cui vortice d'assorbimento tutti i partico-

lari vengano inghiottiti per ricomparire sotto la specie d'una deformazione retta da leggi essenzialmente dinamiche e fisiche, al modo stesso che la deformazione della realtà è compiuta dalla musica secondo leggi di dinamica ritmica e d'attrazione acustica, dei suoni tra di loro.

A parte che io forse non mi esprimo con la dovuta precisione, mancandomi affatto il vocabolario della tecnica pittorica, come invece non mi difetta, in tutte le sue sfumature, il vocabolario della tecnica musicale, queste sono a un dipresso le idee dei futuristi sulla presunta *pittura pura* e sul suo rapporto con la *musica pura*. Non voglio però, ripeto, anche a causa della mia insufficienza di educazione pittorica, discutere se la *pittura pura* esiste, come so sicuramente che esiste una *musica pura*, nè voglio discutere se i saggi che ne dànno i pittori futuristi siano o no riusciti. Certo m'immagino che, da un punto di vista storico ed estetico al tempo stesso (dato che l'estetica s'identifica in un certo senso con la storia dell'arte) contro questa un po' enigmatica *pittura pura* i pittori *passatisti* e il pubblico tutto sentiranno insorgere spontaneamente la seguente obbiezione: « Ma come va che *per omnia saecula saeculorum* i pittori sono stati contenti e vorrebbero star contenti al *quia*, ossia alla *somiglianza* con la realtà, a quella legge plastica che il buon Aristotele chiamava la *mimesi*, o *imitazione della natura*? Come va che soltanto ora, questo piccolo manipolo d'uomini, dopo secoli e secoli di pittura, di punto in bianco, ci viene a proclamare l'errore di *tutto* un passato nel quale folgoreggiano spiriti luminosi come Giotto, Pier della Francesca, i senesi, i veneziani, e Michelangiolo e il Tiepolo, e poi gli impressionisti e poi Segantini? Questi grandissimi non sono accusati implicitamente d'ingenuità dai futuristi, se, al postutto, hanno visto, come ogni buon mortale, i volti non contemporaneamente da due, tre, quattro parti; le case con una o al massimo coll'angolo di due facciate, invece che squadernate in tutte le loro mura e in tutti i piani dei loro tetti, come si potrebbe fare con delle casine di cartone smontabili a volontà » ?

Ma, ripeto ancora, io non so nè voglio concludere sulla possibilità di questa famosa *pittura pura*, nè sul valore di *arrivo* o di *ricerca* raggiunto dai pittori futuristi. Ciò che mi propongo invece è di rilevare un fenomeno assai significativo per illuminare la natura e la costituzione estetica delle arti: la pittura e la musica.

Ammettiamo che ci sia davvero, riconosciuta da tutti, la pittura pura.

Se la *pittura pura* esiste è però certo che essa sta nascendo *ora* e sta nascendo per opera della riflessione di alcuni pittori raffinatissimi e intellettualissimi, *cerebrali*, come si dice. Ora questo fenomeno della trasformazione della pittura in qualcosa che almeno *apparentemente* non era mai stata, è analogo (per quanto contrario nel suo scopo) al fenomeno che ci presentò la musica nel secolo scorso, quando per opera di Liszt e del suo cenacolo, di Wagner e di Berlioz, di *pura* voleva divenire *descrittiva*. Allora i famosi scrittori di *musica a programma* cercavano fare della musica proprio il contrario di quello che oggi i pittori futuristi vogliono fare della pittura. Infatti se questa, com'ho già dimostrato, vuole ora avvicinarsi alla musica e cerca di imitarla nella sua genesi più essenziale, quella allora cercò inversamente di avvicinarsi alla pittura. Anche oggi del resto la musica si trova in questa tendenza; lo Strauss, il Debussy e molti altri dei nostri migliori compositori moderni non sanno concepire che musica *programmatica*. È giusto dunque concludere che musica e pittura non soltanto siano due arti inverse, ma che quasi facciano apposta a non incontrarsi quando magari sarebbero proprio sul punto d'incontrarsi. Allorchè la musica era ancora essenzialmente *lirica*, sì da considerare come suoi corruttori il Liszt, il Wagner e il Berlioz che le volevano dare dei nuovi poteri *determinativi* e *concretizzatori* della realtà, i pittori erano ancora ferocemente ligi alla concreta somiglianza della realtà. E ora che i musicisti sono quasi universalmente divenuti dei veri e proprî *pittori*, ecco che i pittori vogliono invece libe-

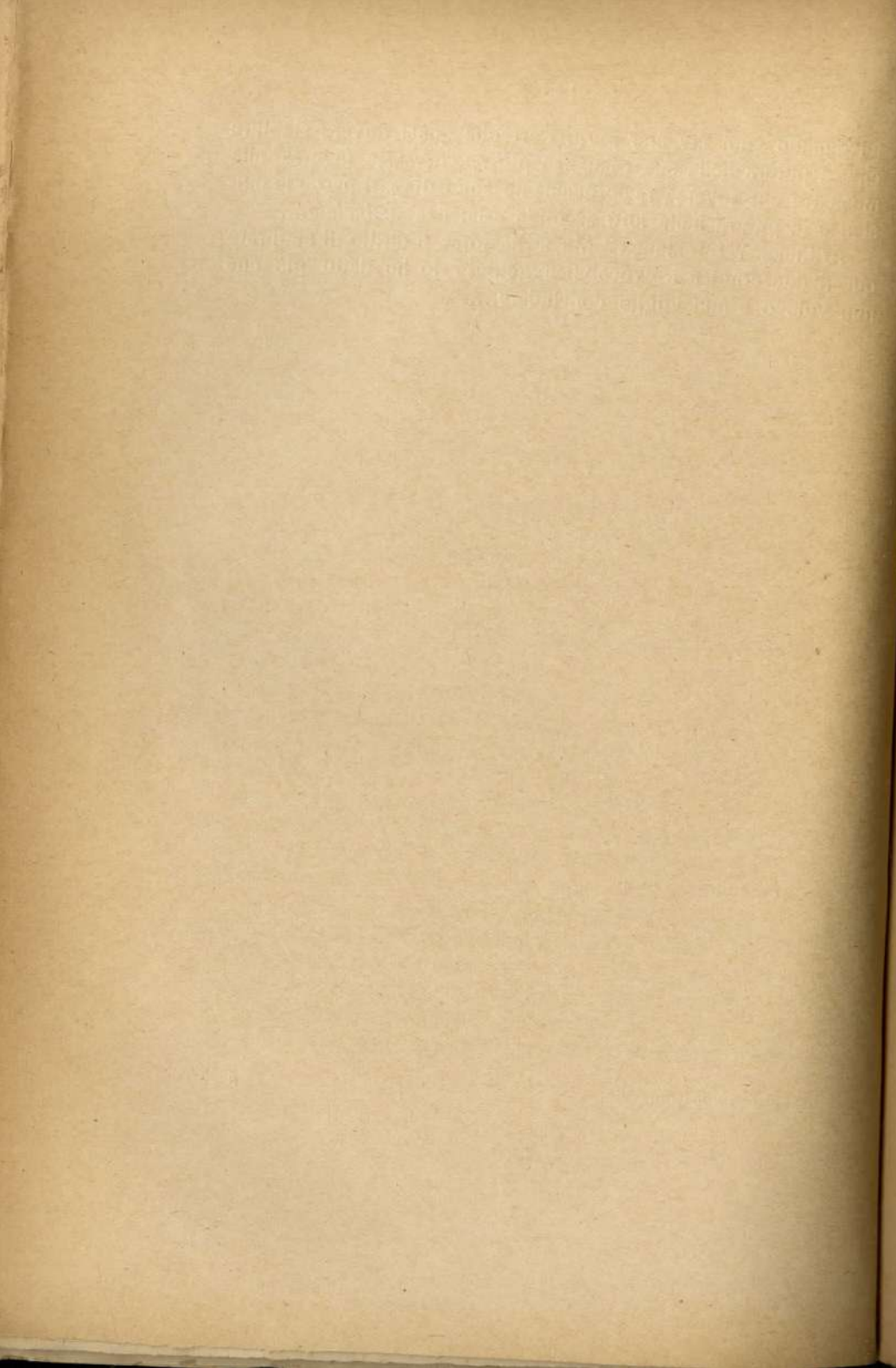
rarsi da ogni legame col soggetto e con ciò che comunemente s'intende per sua concretezza, e diventare dei *musicisti*.

Ma c'è qualcosa di ancora più curioso e interessante da osservare. Ed è questo.

Ammettiamo per un momento che come la musica è potuta diventare *descrittiva* o *pittorica*, la pittura a sua volta possa diventare *musicale*, o *pura*. È facile accorgersi che quando la musica sia *pura*, la mente di chi ascolta non deve fare altra fatica che quella di abbandonarsi alla musica per sè stessa, a quello che questa da sola le fa provare, senza il bisogno di concomitanze riflesse e di aiuti eterogenei. Similmente quando la pittura è *descrittiva*, la mente di chi la contempla non ha da far altro sforzo che quello di lasciare il quadro esplicarsi e chiarirsi da sè stesso.

Altrimenti accade quando noi ascoltiamo una musica così detta descrittiva. Sembra allora che la suggestione dei titoli, dei ritmi e delle sonorità simboliche, costringano l'ascoltatore a creare da solo una specie di *libretto ideale*, una traccia esplicativa un po' fissa e obbligatoria, un po' fantastica e variata personalmente. Alludo insomma al famoso programma che inviluppa come una nuvola di suggestioni logiche e plastiche il pezzo del compositore-pittore. Ora è curiosissimo osservare come anche davanti alla così detta *pittura pura* dei futuristi noi ci troviamo nello stesso caso di dover creare in noi una specie di programma o di *libretto ideale* che inviluppi della sua suggestione le forme, le linee e le tonalità di colore simboliche del quadro. Una pittura a programma, dunque? In un certo senso sì. Soltanto che l'esistenza di questa necessità del programma nella pittura si manifesta, come si vede, in una fase estetica affatto inversa alla fase in cui si manifesta la necessità del programma nella musica. Questa infatti *naturalmente* è pura e non ha bisogno di programma; il programma per lei nasce in una sua *seconda* esistenza, nell'esistenza *descrittiva*. La pittura è invece naturalmente descrittiva, aneddotica o com'altro si voglia definire la sua concretezza plastica, e il bisogno del programma nasce per

lei quando vuol diventar *pura*. Parrebbe quasi dovere stabilire che la pittura nella sua esistenza più *spontanea* è inversa alla musica e che inverse reciprocamente sono di pari passo la musica e la pittura nella loro seconda esistenza *artificiale*....

Artificiale? Spontanea? Ma si ha forse il diritto di adoprare questi due crudi e irrevocabili aggettivi? Io ho detto già che non volevo e non voglio concludere....

PARTE II.

NEL PASSATO.

GIROLAMO CAVAZZONI

A eseguir della musica di Girolamo Cavazzoni oggi che, dal primo cinquecento in cui egli visse, son passati ben quattro secoli di profonde metamorfosi civili, artistiche e musicali, si pericolerebbe d'incorrere nell'ingenua illusione di quell'ipotetico filologo il quale, basandosi sul fatto che il nostro popolo è di stirpe latina, pretendesse di dargli a leggere, non tradotta, una pagina semilatina dell'ultimo medioevo o anche, non commentata, la lirica in volgare d'un poeta avanti Dante. Nella storia della lingua musicale che va dal 1000 al 1500 accade infatti lo stesso fenomeno di trasformazione or corruttiva or rigenerativa che nella lingua poetica. La grammatica della musica e il suo vocabolario, ossia il suo senso tonale e le sue forme e il modo di atteggiarle, presentano le stesse corruzioni e le stesse rinascite che presentano la grammatica e il vocabolario della poesia. Soltanto che queste trasformazioni nei due linguaggi non accadono parallelamente e al tempo stesso. Voglio dire che il linguaggio delle note e il linguaggio delle sillabe hanno uno svolgimento affatto indipendente l'uno dall'altro. Così quando in Italia, per opera dei trecentisti, la lingua italiana aveva già varcato quell'indefinibile limite oltre il quale l'italiano non era più un latino imbarbarito, bensì era il magnifico idioma ogniespressivo di una nuova nazione neolatina, la musica della latinità cattolica, e cioè l'unica musica civile dell'Europa d'allora, rimaneva ancora in una condizione grammaticale e sintattica analoga a quella che riscontriamo nel linguaggio adoperato dai primi lirici e scrittori italiani del 200, non più latini e non ancora completamente *volgari*. Perchè bisogna tener presente, in questo genere di considerazioni storiche, che la musica medioevale,

erede diretta della classica musica greco-romana, consisteva soprattutto nella musica religiosa della liturgia cattolica, ossia era principalmente il *canto gregoriano*. E bisogna anche tener presente che la grammatica della musica gregoriana consisteva in certe *scale* fisse, dette *modalità tonali*, direttamente sgorgate da quelle greche e latine. Possiamo quindi stabilire che dal 1000 a quasi tutto il 1500 corre un periodo in cui la musica rifà a suo modo e molto più lentamente il cammino che quasi di un balzo, verso il 300, aveva fatto il linguaggio poetico; cammino cioè lungo il cui percorso si corrompe la tonalità gregoriana e nasce la tonalità moderna. E infatti dal 600 a quasi tutto l'800 fiorisce una specie di nuovo linguaggio musicale, completamente libero dall'influenza della musica greco-latina, e che può benissimo considerarsi come un vero e proprio *volgare* della musica. Palestrina e Frescobaldi, Monteverdi e Carissimi, i primi scrittori di questo *volgare della musica* compierono dunque per la musica moderna quello che Dante, Petrarca e Boccaccio avevano già compiuto due secoli addietro per la letteratura moderna. Al contrario avanti Palestrina fiorirono dei musicisti che per essere ancora sotto l'infuenza del canto gregoriano e per essere al tempo stesso i progressivi creatori dell'armonia e del contrappunto moderno, possono esser considerati come i *primitivi* della musica europea (1).

Ora, al modo stesso che gli italiani moderni preferiscono leggere lo Stecchetti piuttosto che, per esempio, i rimatori d'amore siciliani del 200 e ciò soprattutto perchè non ne comprenderebbero lo strano linguaggio andato in disuso; così è naturale che gli stessi italiani moderni preferiscano sentire la musica di Mascagni e di Puccini, piuttosto che la musica dei quattrocentisti e dei cinquecentisti. In generale un popolo giunto a certa sua maturità e pienezza civile, si sente spinto più verso il suo presente che verso il suo passato. Anzi spesso considera i suoi artisti *primitivi* come rozzi e incerti rispetto a quel suo presente che a lui sem-

---

(1) Tra essi i famosi « fiamminghi ».

bra la pienezza della perfezione. Così i Romani dell'età d'Augusto stimavano Ennio rozzo e ben inferiore a Virgilio. Così nel 500 e 600 si dava la calce agli affreschi dei tre e quattrocentisti; e così parimente da molti recenti storici dell'arte è stato considerato Giotto, sol perchè primitivo, un pittore inferiore a Raffaello.

Non deve far dunque meraviglia se i musicisti dei secoli XIII, XIV, XV e anche XVI, siano dimenticati e resi quasi inaccessibili alla comprensione non solo dei più ma anche dei pochi. La musica è un'arte che, come la pittura, offre un numero di *primitivi* molto maggiore a quello offerto dalla letteratura. E per comprendere la musica di quei primitivi che vanno dal 300 al 600, occorre prima di tutto una specie di nuovo *senso tonale* per mezzo del quale ci riesca naturale l'incertezza di tonalità che dall'uso delle scale gregoriane ben definite ondeggia talvolta fino alla scala cromatica moderna: in secondo luogo occorre porsi nello stato d'anima mistico ed ingenuo di quasi tutti i primitivi. Fatica doppia per noi, e perchè non siamo davvero più *primitivi* e perchè lo stato d'anima dei musicisti primitivi è ancor più che nei pittori primitivi: *religioso*. E come si fa ad esser *religiosi* oggi dopo tanta devastatrice critica razionalista?

Girolamo Cavazzoni, detto da Urbino, fu un *primitivo* forse vissuto sulla fine del 400 e sulla prima metà del 500. La sua musica, scritta per organo, fu pubblicata in Venezia nel 1542. Bisogna qui osservare che il tempo in cui è fiorito il Cavazzoni è di una straordinaria importanza per la nascita della musica strumentale. Come la prosa nasce dalla poesia in tempi in cui la vita si fa meno arcaica e l'uso dell'espressione più snodato e più libero; così la musica strumentale nasce non mai direttamente da sè stessa, ma quasi sempre *a imitazione del canto*. Soltanto che a dir ciò, c'è da farsi una falsa idea della musica *strumentale* quale poteva nascere dalla musica *vocale* del 400. Infatti, della musica vocale oggi abbiamo una concezione radicalmente diversa da quella di quel secolo. Oggi il *coro* è pochissimo usato e, in generale, il canto è affidato a una voce

sola, la quale o è sostenuta dagli accordi di uno strumento solo, oppure dall'accompagnamento di vari strumenti che però sempre le concedono una quasi completa autonomia. Nel 1400 e nel 1500 le voci si riunivano invece in fasci di magnifica complessità polifonica. Tenori baritoni e bassi, soprani mezzosoprani e contralti, cantavano ciascuno di per sè una sua *parte* che, per la potenza architettonica del compositore, si svolgeva, libera e legata al tempo stesso, in un tutto grandioso di costruzione e di armonia. Ora suonando strumenti di molte voci come l'organo, o provvisti, come il clavicordo, della possibilità di far risuonare più note al tempo stesso, è naturale che venisse spontaneo ai musicisti di imitare la grandiosa polifonia vocale usata dal *coro*. Nacquero così i *fugati* — ossia quasi *ricerche* delle voci che tra di loro si rincorrono: da cui il nome di *ricercare* — i quali *fugati* innanzi di obbedire a leggi precise, come più tardi accadde nella *fuga*, passarono per diversi tipi di forme, rispetto al tipo obbligato della *fuga*, libere e riproducenti quasi i *mottetti* e i *madrigali* per coro, nei quali la libertà era solo condizionata dal senso delle parole. Il Cavazzoni fu uno dei primi non certo a portare sull'organo, ma certo a perfezionare questi diversi tipi di fugato di stile vocale per organo, chiamati non ancora *fughe*, sibbene *ricercari*, *canzoni* e *inni*. Vero è che a Venezia, proprio a tempo del Cavazzoni, abitò circa undici anni come organista del secondo organo di S. Marco, Giachetto De Buus, di Bruges, uno dei più grandi perfezionatori del *ricercare* e della *canzone fugata* nella prima metà del 500. Comunque il De Buus divenne organista di S. Marco un anno solo avanti la pubblicazione dei *ricercari* del Cavazzoni; ed è importante notare come i *ricercari* dello stesso De Buus, che oggi passano per i più perfetti, o quasi, del tempo, fossero pubblicati, almeno secondo il Riemann, dal 547 al 550, ossia diversi anni dopo quelli del Cavazzoni.

Ho cercato più che ho potuto, di mettere in luce e le difficoltà che s'incontrano nella comprensione della musica del Cavazzoni e la sua posizione storica. Mi permettano ora i let-

tori di esaminare insieme con loro almeno un *ricercare* del nostro autore. Luigi Torchi con altri *ricercari*, *canzoni* e *inni* strumentali — evidenti parafrasi intercalate fra mezzo ad un versetto e l'altro degli inni chiesastici — ne ha pubblicato uno in *fa* maggiore, di cui tenterò dare l'idea più adeguata che mi sia possibile. Esso produce, nel suo insieme, un'espressione di pura ingenuità ogni tanto percorsa come dai lampi d'una gaiezza non dissimile da quella di certe ronde d'angioli del Beato Angelico. Ma non è soltanto la gaiezza celestiale la sua nota dominante. Al modo stesso che nella purità quasi infantile di Giovanna d'Arco poteva all'improvviso, per miracolo di fede, irrompere la vasta potenza dall'eroe; ogni tanto dalla dolcezza e dalla grazia soffusa per tutto il pezzo pulsano improvvisi sussulti di forza virile. Così il tema *(do, fa, la, si, do)*, già quasi come nella *fuga* nella prima parte del *ricercare* ripetuto dalla risposta sulla quinta del tono e riportato sulla *tonica* dalla voce superiore; — quando dopo un lungo episodio squisitamente libero e variato, riappare, esso si ripresenta mirabilmente ridotto alle sue sole note essenziali *(fa, la, si, do,)* il che gli imprime, anche per mezzo di un'abile appoggiatura ritmica (del *si* sul *do*), un accento ferreo, mantenuto in tutto questo secondo episodio, modulante a poco a poco alla quinta del tono; fino a che una nuova ondata di gentilezza si diffonde insieme con la modulazione alla quarta del tono. Il pezzo ritorna subito al tono principale; ed ecco che qui si snoda nella parte superiore una specie di armonioso *cantabile* che prepara quasi con dolce spontaneità l'ultimo episodio di addirittura sublime sentimento mistico. Quest'ultimo episodio è costituito dal riaffermarsi delle solite magiche note ascendenti del tema in un largo *ritmo in tre*.

Io credo, e spero anche dimostrarlo a suo tempo in qualche pubblica esecuzione e lezione pubblica, che queste poche righe di *adagio in tre*, non solo preludino ai maravigliosi *adagi* che in certe *fantasie* di Bach ogni tanto interrompono la corsa degli *allegri fugati* e riposano l'uditore in un'onda di divina pace; ma che, in quanto a sincerità di sentimento religioso, li superino.

So che molti critici e musicisti hanno già sorriso di tanta mia ammirazione per questa musica a loro parere arcaica e rozza. Però credo che non si siano curati di leggere con amore questo semplice brano d'infinita bellezza in cui si compie e si conclude tutto il *ricercare* del Cavazzoni. Il quale *ricercare*, dopo una breve e possente riaffermazione del tema data da una specie di coda in istile grandioso, si tace, quasi l'anima del compositore sia contenta

dell'ultima dolcezza che la sazia.

Non mi è purtroppo lecito continuare l'analisi di altri pezzi del Cavazzoni. Chi abbia pazienza e buona volontà, si legga, se può, intanto questo quarto ricercare pubblicato nel terzo volume dell'*Arte Musicale in Italia* del Torchi a pag. 16. Se lo legga diverse volte procurando di seguire lo svolgimento e la conduttura del motivo principale. — Tra parentesi: non è solo il De Buus, come scrive il nostro Galli, *colui che si propose anche di svolgere e condurre logicamente un motivo principale preludiando così alla fuga venuta dopo* —. E se lo legga anche procurando di mettersi dal punto di vista di questi primitivi organisti che, nel silenzio misterioso delle chiese patrie, coglievano dalla propria semplice anima ed affidavano inconsciamente all'aria odorosa d'incenso i germi profondi della musica avvenire. E vediamo una buona volta se da tanta sorgente di originalità e di italianità contenuta in questa primitivamente divina musica del 400 e del 500, ci sia dato togliere la pesante polvere che ne impedisce il libero sgorgo e la nasconde alla sete di quei giovani musicisti che troppo si dissetano alle fonti della musica straniera. Forse il critico che ciò riesca a fare, non proverà altra gioia che quella di certi ragazzi di montagna che godono nel ridare il libero corso a una bella e fresca polla sperduta tra le macerie. E forse chiameranno anche lui un povero critico rozzo ed ingenuo — un critico *primitivo*. Ma egli potrà anche contentarsene, pensando che valgono più le fonti di questa sincera melodia di polla, che tutte le artefatte fontane di molta musica moderna straniera e nostrana, che potrebbe definirsi: una barocca fontana arida d'acqua pura.

GIROLAMO FRESCOBALDI E BERNARDO PASQUINI

La storia della musica dei secoli XIV e XV a noi offre nella sua linea generale moltissime analogie con la storia della pittura. Come la pittura, la musica presenta un gran numero di quei *primitivi* che in realtà sembrano *primitivi* solo se li giudichiamo dal punto di vista d'un'abilità tecnica più vicina alla nostra. E come la pittura, la musica ci dà, in questi cosiddetti *primitivi*, un'intensità e commozione d'anima che spesso va diminuendo in tempi d'arte più matura, e cioè a mano a mano che l'artista figlio d'una sempre più tirannica tradizione formale, finisce, nelle epoche prossime alla decadenza, per avere il cuore sopraffatto dal cervello, per divenire insomma tutto ricerca di stile e di bravura formale.

Oggi però è quasi sfatato da valorosi critici d'arte, quali, tra noi, Angelo Conti e Vittorio Spinazzola, il pregiudizio per cui i *primitivi* della pittura sono considerati come degli incerti, dei malsicuri e dei rozzi. Nel libro *Origine e cammino dell'arte* dello Spinazzola, l'autore giunge a dimostrare con esempi inoppugnabili che la somma di vita estetica racchiusa in un'opera d'arte a qualsiasi tempo appartenga, è affatto indipendente dalla tradizione tecnica posseduta dall'artista. Lo Spinazzola anzi cita delle somiglianze e coincidenze tra forme d'arte arcaicissima e forme d'arte modernissima che veramente impressionano. Non altrimenti, nella musica, io potrei citare la coincidenza tonale e stilistica di un coro di Jacobo da Bologna (secolo XIV) con il modo di risentire e riadoprare il coro per esempio del nostro Pizzetti, benchè nessuno possa mettere in dubbio la modernità del Pizzetti e l'arcaicità del coro del citato trecentista. Le barriere del tempo in arte son vinte tal-

volta non solo da coincidenze di forma ma anche da stranissime coincidenze di contenuto. Così ad esempio nel 500 avanti Cristo un poeta — Bacchilide — diceva queste parole che sembrano scritte da uno dei nostri aridi poeti moderni faticosamente martirizzati dalla critica e dalla paura della propria impotenza fantastica: « non è infatti la più agevole impresa — canta Bacchilide — quella di scoprire le porte di carmi non ancora detti »; e tutti sanno che vi sono statuette arcaiche nelle quali i canoni del cubismo sono stranamente attuati in tutta la loro pienezza.

Tuttavia non classificheremmo tra i *primitivi* (e spesso in senso dispregiativo) alcuni musicisti del tre, quattro e cinquecento se non avessimo ormai radicata in noi l'idea rigida di un limite di perfezione artistica corrispondente a certi gusti in gran parte creati in noi dall'educazione e dall'abitudine. Ora io penso che, se in pittura è stato sfatato il pregiudizio contro i *primitivi* per mezzo di esempi scelti da periodi d'arte più disparati, il modo più sicuro per vincere la schiavitù all'educazione e per sfatare la superstizione di questo limite di perfettibilità in musica sia anche qui lo stesso: prendere due autori, l'uno del tempo più ufficialmente riconosciuto perfetto o « classico », e l'altro del tempo un poco o molto più arcaico: e confrontarli tra di loro; per esempio Girolamo Frescobaldi (1583-1644) e Bernardo Pasquini (1637-1710). Come si vede, tra questi due musicisti non c'è che la distanza d'un mezzo secolo; eppure è assolutamente incredibile quanto può allontanare e diversificare due compositori il nascere alla distanza di appena cinquant'anni in un'epoca di progresso stilistico a tutta velocità come fu in musica il secolo diciasettesimo: tempo in cui i musicisti tutti sembrano convergere i loro sforzi nella creazione d'una tradizione stilistica che lentamente presso i futuri compositori di due secoli interi dovrà prendere il troppo sacro valore di « classica ».

Girolamo Frescobaldi organista ai suoi tempi celeberrimo e che aspetta ancora dai nostri tempi la meritata universale ri-

vendicazione, si può dire che, nascendo avanti il 600, sia nato in un'epoca ben fortunata per la musica. Una lunga schiera di organisti, clavicordisti e clavicembalisti dal 1400 alla fine del 1500 tramandarono al Frescobaldi in eredità diretta le loro scoperte tutte stillanti di freschezza, tutte verdi di una floridezza sempre in boccio, raccolte nel campo ancora vergine della musica strumentale. Il Cavazzoni, i Gabrieli, l'austero e quasi gotico Luzzasco Luzzaschi (il maestro dello stesso Frescobaldi) ; il Cima e l'Antegnani ; i fortissimi contrappuntisti Giovanni Cavaccio e Fabrizio Fontana ; quell'Ercole Pasquini che precedette il Frescobaldi nel posto d'organista in San Pietro a Roma ; e, finalmente, gli organisti fiamminghi nel 500 famosissimi ; sembrano aver preparato a questo che è uno dei nostri più grandi anzi colossali musicisti, una tradizione vergine e ancora ingenua, una tradizione da coordinare, fissare e sallargare, più che da seguire pronamente, come avverrà in seguito ai settecentisti, i quali trovano ormai la musica quasi un terreno troppo sfruttato dalla coltivazione. Da ciò il senso di giusta nascita, di stile nè troppo acerbo nè troppo raffinato che ci dà la musica di Frescobaldi. In altre parole : nella musica di lui l'oggettività della tradizione non pesa troppo sulla soggettvità della scoperta individuale, come spessissimo accade in molti settecentisti e nello stesso Bach : nè viceversa, la soggettività della ricerca personale si trova, come a volte succede in Cavazzoni, quasi disorientata e spaurita dalla mancanza d'un valido appoggio in esempi offerti dai predecessori d'imprese fortunate da imitare o di fallimenti da evitare.

Bernardo Pasquini apppartiene invece all'epoca dirò cosí già *ufficiale* della musica strumentale. Il contrappunto e il senso tonale si sono ormai più che fissati, irrigiditi, in un complesso di regole da cui la musica non dovrà più sortire che ultimamente, nella seconda metà dell'800 per opera dei tanto blasfemati Debussy, Dukas e Ravel e Smith ecc. ecc. e dei loro predecessori russi. Lo stile del Pasquini è dunque un magnifico esempio di quello che ho già chiamato il presunto *limite*

di perfezione della musica equivalente alla forma scaltritamente *letteraria* in poesia: Ma, a parte l'ammirazione che dobbiamo tributare anche per gli abili, come — in pittura — Raffaello, e — in poesia — qualunque poeta esperto delle mille astuzie dello stile letterario ; è un fatto però che, nelle arti tutte, quel tanto che un artista guadagna dall'esperienza d'una ricca tradizione tecnica, lo perde poi in semplicità, intensità e sincerità di sentimento. S'intende che con questo io non voglio esagerare propugnando una specie di preraffaellitismo musicale. Voglio semplicemente combattere il pregiudizio sdegnoso che pesa su di alcuni musicisti più vicini agli arcaici e ai primitivi che non ai comunemente accettati per « classici ». Si ascolti infatti che cosa scrive del Frescobaldi un ottimo storico tedesco dell'arte organistica, A. G. Ritter : « Il maestro più geniale, quello che è più condizionato da sè stesso, era Frescobaldi. Ma la sua genialità spesso lo travìa (!) a delle imprese che, per quanto esse e la loro attuazione siano interessanti, non di meno son troppo soggettive perchè abbiano potuto esercitare un'influenza feconda sullo sviluppo generale dell'arte organistica, come l'esercitano opere d'arte che seguono leggi artistiche sviluppate secondo natura e non arbitrariamente estese. Frescobaldi rimase, in qual campo ove creò le cose più eccellenti, senza felici imitatori ; le sue *bizzarrerie* oscurarono o chiusero agli altri la via che mena a quell'altezza sulla quale egli sta solo ». Dal quale stranissimo biasimo laudativo mi pare che risulti con una chiarezza che non ha bisogno di commenti quanto il Ritter, sebbene soggiogato dalla grandezza di Frescobaldi, sia poi, per la solita schiavitù alla *tradizione fissa* costretto a chiamare arbitrario ciò che è semplicemente bello. Ma quanti pittori accademici oggi non chiamerebbero volentieri « arbitrario » Giotto o anche, senza risalire troppo lontano il Beato Angelico !

Ora, in realtà, nessun giudizio è arbitrario quanto quello del Ritter. Prima di tutto il Frescobaldi fu maestro del Froberger e del Muffat, onde può essere considerato, anche storica-

mente, come uno dei capistipiti di quella schiera gloriosa di organisti tedeschi che dallo Scheidt vanno fino a Sebastiano Bach : in secondo luogo basta riprendere il nostro confronto tra il Frescobaldi e il Pasquini per convincerci che le cose stanno molto diversamente. Prendiamo un *ricercare* di Frescobaldi, quello, per esempio, in *sol minore* (tema : *sol, si re do si la*) pubblicato a pagina 24 della stupenda raccolta dedicata al Frescobaldi da Fr. X. Haberl, e confrontiamolo col *ricercare* del Pasquini che ognuno può procurarsi per il modico prezzo di 25 centesimi nell'edizioncella *(de Musique classique*) diretta da Vincent d'Indy. Ciò che ci colpisce a prima vista, è una innegabile differenza di abilità formale tra i due *ricercari*. In quello del Pasquini il tema obbligato, caratteristica della « forma-ricercare » (sempre per regola nello stesso tono, tanto nel Frescobaldi quanto nel Pasquini), è saputo far udire, ogni tanto, come nella fuga tonale, alla quinta pur rimanendo nello stesso tono. Chi non sa la musica, pensi, per avere un'idea di questo tratto di bravura, a certi procedimenti di prospettiva per cui un quadro viene a risultare provvisto di alcuni determinati effetti scenici da qualunque lato lo si stia guardando. Nel *ricercare* del Frescobaldi niente di tutto questo ; la tecnica vi è semplice, quasi rude ; è ridotta allo stretto necessario. Ma se noi fermiamo la nostra attenzione sui temi dei due *ricercari* ci accorgiamo presto di una cosa : che la tecnica del *ricercare* del Frescobaldi è nata spontaneamente dai bisogni, direi così, sentimentali del tema stesso. Al contrario nel Pasquini è il tema che nasce dai bisogni della tecnica, ossia che è trovato apposta per usare quei dati procedimenti contrappuntistici in cui il Pasquini si sente maestrevolmente sicuro. Si potrebbe dire che il *ricercare* del Pasquini, col suo un po' freddo tema scolastico, è un miracolo di *composizione* : mentre che il *ricercare* del Frescobaldi col suo tema divino di malinconia profondamente dolce è un miracolo di *creazione*.

Ma mi si potrebbe obbiettare che forse il Pasquini possa essere, come molti musicisti del 600, più ispirato musicista di

soggetti profani che religiosi. Scegliamo allora due *pastorali* degli stessi autori, edite ambedue dal Torchi nel suo terzo libro dell'*Arte musicale italiana* (pagg. 223-261). La *pastorale* del Pasquini è infatti qualcosa di squisito, di delicato e anche di perfettissimo nel suo ben sviluppato *allegro* che presenta delle curiose somiglianze perfino con il *primo tempo* della *pastorale* di Beethoven. La *pastorale* del Frescobaldi — intitolata « Capriccio pastorale » — è più una serie di variazioni svolte su un tema d'una rudimentalità addirittura arcaica. Ma, anche qui, l'impressione delle due pastorali sebben bellissime ambedue, è stranamente diversa. Nella *pastorale* del Frescobaldi alita un senso della natura dolcissimo, ma severo e forte : in quella del Pasquini si sente già l'Arcadia e certe sue grazie un po' già leziose fanno venire a mente quel tipo troppo perfetto e sdolcinato di bellezza muliebre raggiunto sulla fine del 500 da molti pittori italiani, il quale poi, fissandosi sempre di più, doveva degenerare in quel tipo di volto paffutello e leziosetto a cui nel 700 si uniformano, con strana violentazione della natura, i volti di dama degli stessi ritrattisti.

Credo che quanto ho detto basti per invogliare qualche ardito studioso a raccogliere il germe di quest'idea fondamentale : che, per grande che sia la musica del 600, essa ha già nella sua fissitá accademica il germe del suo futuro depauperamento, vinto, solo in parte, dalla sana reazione dei romantici Beethoven, Wagner, Schumann ecc. ecc. ; e che quindi divenga sempre più necessario uno studio libero da pregiudizî accademici di quel grandissimo secolo che fu il 500, a noi sacro per aver dato la nascita a musicisti addirittura immensi come Palestrina e Frescobaldi. Del quale — sia detto di passaggio — è stranissimo come non esista quell'edizione universale che pure la casa Breitkopf ha dedicato, oltre che a Orlando di Lasso a Händel e a Bach, a un musicista che non so davvero se sia superiore al Frescobaldi, voglio dire allo Schütz, « il maestro, dice il Riemann, che primo fece conoscere alla Germania la riforma musicale profonda di cui l'Italia fu teatro verso

il 1600 ». E perchè allora non dedicare un'edizione monumentale anche a colui che fu di questa riforma uno dei più grandi genî ed attuatori? (1)

(1) La casa Breitkopf non ha pubblicato Frescobaldi infatti che dei pezzi staccati. L'unica silloge più estesa esistente edita dal Breitkopf è quella già citata dello Haberl.

LE « SONATE » DEL DELLA CIAJA

Leggendo le tre *sonate* che del buon cavaliere settecentista Bernardino Azzolino Della Ciaja senese ci ha riesumate e riedite Giuseppe Buonamici con l'aiuto dell'editore Bratti di Firenze, la prima cosa che colpisce chi abbia un po' di pratica con la musica antica è una strana mistura di sacro e di profano, di gravemente religioso e di elengantemente sensuale. Queste *sonale* (che noi moderni chiameremmo più volentieri *suites*, tanto ci appaiono diverse da ciò che le più recenti creazioni di Mozart e di Beethoven ci hanno abituati a considerar per *sonata)* constano infatti di pezzi in apparenza affatto discordi; contengono cioè sul principio due larghe composizioni in stile austero e religioso — una *toccata* e una *canzone fugata* — e contengono inoltre altre brevi composizioni in stile elegantemente brillante — come sarebbero arie, minuetti e siciliane — trattate con quella tecnica delicatissima e un poco leziosetta che nel settecento così aggraziatamente sapevasi usare tanto nella pittura che nella musica. La qual tecnica finissima nel disegno contrappuntistico e nel colore strumentale ed armonico se da una parte poteva indicare a qual grado di raffinatezza quasi morbosa era giunta l'arte italiana del 700, dall'altra era anche tutto quello che rimaneva all'Italia della ferrea e vergine forza dei trecentisti, dell'umanità dei quattrocentisti, dello splendore opulento dei cinquecentisti e del pomposo barocchismo del secolo XVII.

Ho detto che noi moderni chiameremmo volentieri *suites* le *sonate* del Della Ciaja. Infatti per *sonata* nei secoli XVII e, in parte, XVIII non intendevasi quello che oggi per *sonata* s'in-

tende. Allo stesso modo, per prendere un esempio ben noto dalla letteratura, molto probabilmente i primi poeti che adoprarono i nomi di *canzone* o di *sonetto* non avran certo dato tali denominazioni a quelle forme poetiche che ormai tutti sanno esser composte di strofe tessute di richiami obbligatorî di rime e di disposizioni di versi. Comunque, risparmierò al lettore il pericolo d'un'erudita disquisizione sulle origini della *sonata* e sul posto che il Della Ciaja tiene nella preparazione secolare alla nascita di questa famosissima forma musicale destinata ad accogliere nelle sue capacità il femmineo epicureismo di Mozart e l'eroismo individualista di Beethoven. Dirò soltanto a chi ami saperlo che il nome di *sonata* in Italia specialmente (come anche quello di *sinfonia*) era dato dapprima a un sol brano di musica per lo più iniziante una serie di pezzi generalmente ballabili, il cui complesso chiamavasi appunto *suite* o anche *partita*. Qualcosa di analogo è accaduto alla *ouverture* che ogni paziente studioso delle *suites* e *partite* dell'inesauribile Bach sa essere spesso posta come introduzione ad alcuna di quelle sue bellissime composizioni. Se non che era difficile che al titolo di *ouverture*, per il suo particolar significato, potesse accadere la stessa sorte che al titolo di *sonata* o di *sinfonia*, vocaboli di significato così esteso e generico che facilmente poterono a poco a poco dal primo pezzo d'una *partita* o *suite* estendersi a tutta la *suite* medesima. Come poi questa *suite* o *partita*, germe di tutta la musica strumentale da camera moderna, si trasformasse nella *sonata* moderna, composta, come ognun sa, secondo certe regole determinate e infrangibili, non è qui il caso di ricercare. Tanto più che il nostro Della Ciaja appunto per la sua già rilevata mistura di religiosità quasi arcaica e di grazia più moderna, non è precisamente uno di quei compositori del 700 nel quale (come in altri dello stesso secolo) veggasi nemmeno albeggiare quell'ansioso desiderio di trovar nuove tecniche e nuovi stili, desiderio che poi nel susseguente romanticismo dovrà degenerare molto spesso in smania futuristica della novità e dell'antitradizionalismo. Anzi a me pare

che nelle *sonate n*el Della Ciaja si palesi l'opposto desiderio (non so se riflesso o spontaneo) di attenersi il più possibile a modelli assai arcaici e questo, soprattutto, nella sua *toccata* e nella sua *canzone*. Chi scriveva più *canzoni* nel '700 dopochè la fuga e il fugato avevano quasi del tutto sostituito, fin dal secolo precedente, certe forme ormai antiquate come il *ricercare* e la stessa *canzone* ? Tuttavia il Della Ciaja faceva poi con le *arie* i *minuetti* e le *siciliane* abbondanti concessioni alla moda del tempo suo, moda così lontana ormai dai sentimenti, in musica, pur sempre fieri e sani del cinque e seicento.

Sonate dunqne religiose e profane al tempo stesso, o, come dicevasi allora, « sonate da camera e da chiesa » queste del Della Ciaja ? Esaminiamo brevemente l'intreccio se non proprio la fusione di questi due elementi, il religioso e il profano, nella musica del Della Ciaja e ricolleghiamola esattamente con la sua motivazione storica.

Il Della Ciaja (1671-1755), contemporaneo ma più vecchio di quattordici anni di Sebastiano Bach, sembra sentir molto meno di costui l'influenza della fioritissima scuola francese allora in auge con la « dinastia » dei Couperin ; anzi a me sembra che non la senta affatto. Neppure mi pare il caso di dover parlare di una possibile influenza della scuola tedesca contemporanea, che, se mai, sulla fine del '600 accadeva proprio il contrario. Egli, nato e vissuto molto più vicino a Roma che a Venezia, doveva risentire delle scuole italiane in generale e del mezzogiorno in particolare. Carattere precipuo della musica italiana dell'ultimo seicento e della prima metà del' 700 è, presso quasi tutti i nostri compositori, il riecheggiamento postremo del grande stile polifonico specialmente vocale del secolo XVI, riccheggiamento rifiorente invano in mezzo alla grazia raffinata e un po' leziosa del nuovo stile quasi del tutto *monodico* (contrario cioè di *polifonico)* dovuto alla progressiva indipendenza che a mano a mano vengono conquistando la voce sola, gli strumenti ad arco e il clavicembalo. Non che questo riecheggiante arcaismo religioso, affievolito lentamente

per opera della dilagante plasticità sensuale umanistica, si spengesse d'un tratto. Nella scuola veneziana, accanto al nuovo stile sensuale e mondano, persistevano echi d'arcaica castità. La musica di Antonio Lotti (667-740) che riceve questi echi dai precedenti maestri di cappella in San Marco (per esempio il Legrenzi) e dagli organisti della misteriosa Venezia mistica ed eroica del quattro e cinquecento, li tramanda sempre più fievoli al suo discepolo il Marcello (686-739) che pur lui presenta salmi di sublime arcaica severità accanto a opere di stile melodrammatico e profano, ove vampeggia la plastica e coloristica sensualità del 600. É quindi naturale che anche nel nostro Della Ciaja perdurino queste traccie di arcaismo religioso accanto alle sdolcinature minuettanti proprie al secolo in cui viveva.

Tuttavia chi ormai in questo ambiguo e polisenso settecento, corroso e al tempo stesso rinverginato dallo scetticismo umanista, giunto al suo pieno sviluppo col razionalismo, avrebbe più avuta tanta forte e ingenua fede da innalzare le vaste architetture corali di Palestrina, libere nella loro complessità grandiosa come le costruzioni di quei semplici e audaci artefici dell'edificio e del tempio che ci hanno date tante e tante chiese di bellezza infinita ? Pure quanto non è simpatico questo cavalier Della Ciaja senese, costruttor d'organi e certo un po' solitario cultore di musiche arcaiche e forse obliate dai contemporanei ! Le sue *toccate* sono *rêveries* musicali, improvvisazioni piene di estasi fuggevoli, di rapimenti intimi, di abbandoni dolcissimi e ricordano le ampie *fantasie* religiose del padre Bach e, forse, in alcuna parte, più di queste sono ardite e snelle. Se delle sue *canzoni* la prima e la terza (della presente edizione) sono, a parte gli svolazzi monotoni e retorici di certe progressioni squisite per il tema e per certi squarci di svolgimento, la seconda è un gioiello di ancor forte e sana musica italiana del primo settecento ; e per la dolcezza malinconica del tema, per la flessibilità velata e un po' ansiosa dei *divertimenti a sincope*, per i riattacchi veramente magistrali di

naturalezza e per la finitezza d'ogni particolare, essa canzone (chiamata dall'autore con grazioso settecentismo « canzone languente ») è non solo la gemma della pubblicazione, ma una composizione delle più belle che noi italiani possediamo del nostro settecento strumentale.

Altrettanto deliziose sono l'*aria*, della stessa seconda *sonata* le *siciliane* della prima e della terza; (notevoli per l'armonizzazione abilissima) e il *minuetto* della terza; anche interessanti mi sembrano il *finale* della seconda e l'*allegro* (chiamato *primo tempo* dal Della Ciaja) della prima sonata. Questi due pezzi scritti se non forse innanzi alle sonate di Domenico Scarlatti, certo insieme, presentano una somiglianza strana con lo stile dello stesso Scarlattf, contemporaneo del Della Ciaja, ma più giovane di circa quattordici anni. Si tratta d'una somiglianza voluta, o non piuttosto d'una di quelle coincidenze fortuite che avvengono all'insaputa dei compositori stessi in quelle epoche di pronta maturità, in cui il nuovo sgorga dal passato per diverse bocche, come l'acqua d'una vena troppo gonfia prorompe dai vari pìspini d'una stessa sorgente?

Il Buonamici sta ora preparando una nuova pubblicazione della musica del Della Ciaja. Conosco già di essa un *preludio*, il cui disegno a arpeggi squisitamente armonizzati e, nella seconda parte, convertiti in arpeggi sincopati (mi pare una peculiarità stilistica del Della Ciaja questo amore della *sincope*), ricorda stranamente il notissimo preludio bachiano su cui il Gounod tessè la sua famosa *Ave Maria*. Qui la coincidenza a parer mio non può essere spiegata che dal comun senso armonico e disegnativo della generazione di musicisti a cui appartengono il Della Ciaja e Sebastiano Bach. Giacchè in musico io credo si producano e si diffondano certi bisogni grammaticali e sintattici con lo stesso fenomeno di simultaneità che si riscontra nel linguaggio parlato. Sotto questo aspetto penso che sarebbe più che possibile una glottologia musicale. Comunque, sopra questo soggetto delle somiglianze occorre essere ben prudenti e non lasciarci ingenuamente affascinare, come

tanti fanno, dal sospetto di plagi e d'influenze che, se anche esistessero, di poco, anzi, per me, di nulla muterebbero il valore della musica di Bach, da chiunque la si voglia plagiata, o, per prendere un esempio più recente, della musica di Wagner, che oggi la si vuole ad ogni costo diminuire con dei presunti plagi dal Liszt e da altri.

In queste sonate del Della Ciaja possono trovare dunque buon pascolo di studî gli storici, fecondità di suggerimenti impreveduti i compositori di musica da camera pericolanti troppo di chiudersi nell'imitazione dei prossimi e troppo dimentichi che negli ultimi quartetti e nell'ultime *sonate* Beethoven non rompe (come volgarmente si dice) la forma della sonata, sibbene, con mirabile intuizione storica, ritorna alla *forma-suite* o *partita* arcaica ; ed infine in queste sonate e nelle nuove che ci promette il Buonamici, potranno trovare buona musica per variare i loro fissi e stereotipati programmi i concertisti. A uno dei quali — Harold Bauer — ha voluto il Buonamici dedicare la sua pregevole raccolta.

LA CRITICA E BACH

La coscienza critica dei musicisti europei moderni — e per musicisti intendo non solo i professionisti ma tutti i conoscitori, in qualsiasi modo, della musica — la coscienza critica dei musicisti moderni è forse la causa dei miei stupori più meravigliosi. Se la coscienza critica dei letterati è supergiù ormai così *travaillée* che, invece di proseguire nell'indagine critica, per certi aspetti esaurita, preferisce di rifarsi una falsa verginità la quale troppo spesso confina col paradosso insincero, nei giudizî dei musicisti sulla musica rimane una così stupefacente semplicità e primitività che confina a volte con una caparbia e irritante incoscienza. Nella poesia si può dire che i critici abbiano già scoperto tanto di verità da non lasciare a noi miseri figli dei grandi storici del secolo passato che — il ritorno all'ignoranza. La critica musicale è invece ancora allo stato d'una *mitologia*. La sua ingenuità è tale, che, prima di tutto, non arriva a uscire da quel circoscritto mondo *musicisti-miti* (per es. Bach, Beethoven, Wagner) il quale a mano a mano è venuto a imporsi alle anime dei musicisti come un mondo di credenze sacre e consacrate al di fuori del quale non c'è via di salvazione; in secondo luogo, di questi *musicisti-miti*, in mancanza di razionali e metodici confronti con altri musicisti non riusciti a entrare nell'Olimpo dei soliti Bach, Beethoven, Wagner etc., etc., l'ingenuità della critica musicale crea delle divinitá dotate di attributi che possono certo esistere ed esistiti sono nella potenza della musica, ma che, guarda caso!, non sono *affatto* gli attributi da darsi con piena giustezza a quegli stessi *musicisti-miti*, bensì spesso sarebbero da ap-

plicarsi con ben maggiore equità a quegli altri musicisti o ignorati o esclusi arbitrariamente dall'Olimpo suddetto. Bach, per es. ingloba in sè, secondo tutti, certi attributi di perfetta e profonda religiosità che in realtà non si merita affatto, la religiosità bachiana molto spesso, anzi troppo spesso essendo corrosa da un indifferente gelido scetticismo settecentesco e parimente corrotta da sensualissimi elementi di carnalità secentesca e (per esser più precisi) scarlattiana e francese. Tra la religiosità totale piena e profonda di un Palestrina e di altri cinquecentisti e la religiosità di Bach corre lo stesso divario che fra la candida purezza mistica di un Giotto o di un Angelico e la religiosità pagano-cattolica di un Tiziano. E dire che Bach passa per il patriarca candidissimo del protestantesimo! In realtà non conosco un più pomposo e, dove non riaffiori in lui qualche eco degli antichi mistici tedeschi, un più *cattolico* barocco berniniano musicista di lui...

Ma torniamo alla critica musicale moderna, la quale si trova nella stessa posizione, verso i grandi musicisti, in cui trovavasi la coscienza letteraria per es. degli umanisti; per i quali non esistevano poeti e scrittori che il « candidissimo Vergilio, poeta di tutti i poeti »; che « il forbitissimo Orazio » che « l'aureo Cicerone » e via discorrendo; al difuori dei quali Orazio e Vergilio e Cicerone etc, etc. il mondo dei poeti, ampio e vario in realtà come il mondo della flora e della fauna di tutti i paesi noti e ignoti della terra, diveniva un deserto afono e silenzioso.

Non epopee germaniche e francesi, non poeti provenzali, non la nostra italiana fresca poesia trecentesca, non Dante e nemmeno, per molti, Omero e i greci divini, dinanzi ai quali forse la specchiata levigatezza di Orazio si sarebbe tramutata troppo spesso in luminosità opaca di pianeta. Ma se i Greci poterono, certo assai mal ridotti e anche castrati, per diritto di paternità più facilmente entrare nell'Olimpo della critica umanistico-tradizionale, però fu e sarà sempre impossibile ai tradizionalisti farvi penetrare tutta quella poesia ingenua e rude tanto dei popoli primitivi che delle anime indipendenti, oppure

dipendenti da altra tradizione che non sia quella ufficiale del classicismo. Ora qualcosa di analogo accade nella nostra critica musicale. In fondo in fondo di qual materiale critico-storico essa si nutre, sugli esempi di quale êra musicale fonda i canoni della sua tradizione, per quali numi essa giura, se non per i grandi ma unici tedeschi del 700 e dell'800? Se noi frughiamo nei sottofondi delle anime cosidette musicali moderne, non scopriremo nella loro intima struttura e nelle loro basi culturali che una biblioteca composta di opere di Bach, di Händel, di Gluck (non sempre), di Mozart, di Haydn, di Beethoven, di Schubert, di Schumann, di Mendelsohn, di Wagner, di Brahms: perfino coloro che fanno professione di ricercare musicisti o nostrani o stranieri sconosciuti o poco apprezzati, chi scoprono di preferenza se non musicisti che possano rientrare nel cerchio mitico del riconosciuto Olimpo, l'Olimpo cioè di quella tradizione musicale sei, sette, ottocentesca in cui (decadendo la massima civiltà musicale italiana, spagnuola, francese) vennero a confluire le uniche forze musicali europee più recenti, che sono come ognun sa forze prevalentemente tedesche; giacchè la civiltà germanica, mantenutasi ancora vergine, ebbe il destino di assorbire non solo la fruttificazione dell'antica civiltà musicale latina ormai decrepita, ma ancora i germi nuovi che questa civiltà con mirabile persistenza vitale continuava a prodigare dal suo vecchio potentissimo tronco. Insomma in altre parole, nella critica musicale noi non ce n'accorgiamo, ma in realtà siamo ancora schiavi dell'ultima dominazione che è stata la tedesca, dominazione che va da Bach a Brahms. Avanti Bach potrebbero essere esistiti infiniti artisti il doppio più grandi di Bach di Beethoven e di Wagner e da noi sarebbero e sono fatalmente considerati come fuori della tradizione sacra, come dei barbari infine — tanto largo e filosofico concetto della forma musicale possiede la coscienza critica musicale moderna! Eppoi ci si lamenta se la musica va isterilendosi? — Sfido io! essa è divenuta la schiava d'una tradizione che a dirla francamente non comprende nep-

pure l'età dell'oro della musica, ma se mai l'età del bronzo.

È naturale che in tale stato di cose G. S. Bach, il musicista che sembra aprire e dominare al tempo stesso con la vastitá dell'opera sua l'epoca che per noi rappresenta *tutta la storia della musica*, al modo stesso che le tre parti conosciute del mondo classico erano per i geografi antichi tutta *l'intera* terra la quale a causa di quella strana limitazione, perdeva perfino la sua vera forma ; — è naturale, dico, che Bach (certo il più mostruosamente abile musicista di un'epoca in cui si ebbe il feticismo di una certa data abilità che anche oggi rappresenta il *non plus ultra* della forma musicale) debba rappresentare il prototipo della musicalità perfetta. Io conosco infatti una quantità di musicisti che considerano Bach come l'uomodio della musica, l'Unico, il Perfetto, l'Esempio da imitare in tutto e per tutto.

Ciò, mi si permetta di dirlo subito, in pieno secolo XX, è peggio che ridicolo, colpevole. Bach é un grandissimo musicista. Ma, intanto, occorre subito intorno a lui sfatare una famosa leggenda : che tutta la valanga di contrappunti che egli ha con così imperterrita facondia rovesciato sugli uomini, sia *tutta* e, anzi, per la massima parte, composta d'oro colato e di gemme preziosissime. Purtroppo da parte dei critici (critici per modo di dire : panegiristi stucchevoli molto più spesso) non è stata neppur tentata una selezione rigorosamente critica delle sue opere. Ma in realtà la parte veramente *bella* dell'opera di Bach si riduce, certo a un blocco ben rispettabile, ma non poi a tutto quello che î panegiristi pretendono di stabilire ; e il resto è frutto di una spaventosa, anzi mostruosa abilità di mestierante.

Prendiamo, come la più nota e la più ammirata, tutta l'opera bachiana per clavicembalo e per organo. Bisogna essere ben filistei o nature così ingenue da scambiare per bellezza ogni giochetto di contrappunto astratto e frigido che torni bene come certe gelide combinazioni di prospettiva degli abilissimi pittori del 600, per non accorgersi che *qua è là soltanto* vera-

mente noi ci si sentiamo solcare lo spirito da quel brivido terribile e profondo che è come l'avviso ideale ma sicuro, che nel pezzo che udiamo o suoniamo è passato il respiro sublime del Dio. Ma tutto il resto, ed è moltissimo, non è difficile accorgersi (ad essere critici sul serio e non per chiasso) che se fa tanta presa sullo spirito di quasi tutti, ciò dipende non da altro che quasi tutti in generale scambiano per musica vera, abilità contrappuntistica ed eloquenza vuota di girigori e disegni *astratti*; non altrimenti che per certi poeti come Victor Ugo o D'Annunzio, si parla di spaventosa vastità di opera quando occorrerebbe parlare troppo spesso di irritante degenerazione verbosa. Bach è infetto d'un'altra degenerazione: la degenerazione contrappuntistica, punita (come la degenerazione verbosa dei suddetti) dall'*astrazione sonora* (1).

So quello che mi diranno i fanatici, gridando allo scandalo: ma Lei, caro signor critico, dev'essere un grande ignorante: o non lo sa che la musica a tempo di Bach era molto più d'ora, anzi era *soltanto contrappunto*? E io qui mi permetto di ridere silenziosamente: giacchè la mia coscienza di studioso del nostro e altrui 500 musicale, mi indica ben altra sapienza semplice e immediata e casta di contrappuntisti non ancora ammalati di « contrappuntismo sterile », ma ricchi di inimitabile concretezza fantastica nelle formule disegnative con cui intessevano con sublime freschezza e spontaneità le limpide polifonie delle loro musiche. Io potrei infatti citare costruzioni polifoniche di cinquecentisti e primi secentisti, in cui il contrappunto leggero e casto non è così esclusivamente *mèta a sè medesimo* che il materiale armonico e melodico ne divenga spesso freddamente schiavo come in Bach. Giacchè, in Bach,

---

(1) Un fenomeno analogo, per quanto diversissimo, accadde oggi al Debussy — malato di *degenerazione armonistica*. Bach a poco a poco rimase schiavo della sua formidabile facoltà di contrappuntare. Debussy a poco a poco si va imprigionando nella sua straordinaria, ma pur essa astratta facoltà di cogliere armonici rari e profondi.

quello che più, a volte, mi dà noia, è il filisteismo della formula melodica; ridotta (come ho già detto) ad astratto luogo comune musicale adoprato soltanto per mandare avanti il contrappunto. Con tale sistema (che del resto è quello che dalla seconda metà del 600 in giù ha portato la musica al minuzioso e pettegolo isterilimento aristocraticuzzo dei settecentisti) con tale sistema non è poi difficile produrre valanghe e torrenti di musica. Vi sono infatti intere e numerose composizioni di Bach che se accrescono volume alla biblioteca gargantuesca delle sue opere, per la loro vuotezza astratta e barocca, per i loro riempitivi stoppacei e sugherosi non aggiungono nulla alla gloria (del resto, ripeto, stabilita solidamente da un'ampia scelta di splendide creazioni, belle di una loro particolare bellezza pomposa e seicentesca) del cantore di Eisenach.

E ora occorrerebbe che io dicessi ai panegiristi zelantissimi (per non apparire un violento iconoclasta) in che cosa consista la pesante bellezza autunnale dell'opera bachiana costituita da un complessissimo mosaico semigotico e semilatino al tempo stesso ricco di ori rossastri e di pietre e marmi baroccamente multicolori quali, per esempio, vediamo adornare le opulente tombe medicee del nostro S. Lorenzo. Ma, prima per lo spazio, in secondo luogo perchè tanto non ci si capirebbe anche se parlassimo per cento anni, non ne farò di nulla: Dirò loro solamente che è molto più dignitoso per Bach e per me lo stabilire intanto alcuni punti critici. E col presente articolo in realtà io non ho voluto stabilire altro che questi tre punti fermi: 1° l'astrattezza inestetica di molti contrappunti formalistici bachiani : 2° l'esagerazione dei panegiristi unilaterali insensibili al vero carattere della bellezza bachiana che ancora si può dire inesplorata per mancanza appunto di una veramente estesa (filosoficamente e storicamente) concezione della forma musicale e delle sue possibilità ; 3° la necessità, per cogliere il vero carattere di quella bellezza, di stabilire storicamente il valore musicale del 400 e 500, valore per infiniti aspetti ben superiore a quello del secondo 600 e del 700. La

vera, inesauribile luce musicale non verrà dallo studio di questi tardi e crepuscolari secoli, ma da quello dei secoli precedenti e specialmente del sec. XVI. E del mio stesso parere, credo, saranno tutti coloro (pochi purtroppo) che qui a Firenze ebbero la fortuna di ascoltare il concerto che la *tournée* triestina volle darci ultimamente della polifonia corale italiana (Palestrina, Monteverdi, Orazio, Vecchi etc. etc.) appartenente alla nostra migliore epoca musicale.

BACH E FRESCOBALDI

Per quanto una rinascente coscienza del valore del nostro Frescobaldi cominci oggi ad albeggiare in Italia, nessuno ha ancora pensato, almeno credo, a un parallelo tra lui e Bach. Eppure esso può essere fecondissimo di rivelazioni critiche, anche se fatto da chi poco creda, come io stesso, alla possibilità di siffatti paralleli. Infatti troppo io sono convinto che l'ufficio dell'arte sia di darci l'irrepetibile individualità degli artisti, per poter ammettere, tra due di queste individualità artistiche, un benchè minimo elemento comune. È possibile che due menti di filosofi coincidano nell'enunciare un principio generale ed astratto, o che due matematici risolvano egualmente uno stesso teorema. Ma l'arte almeno in quanto è forma e passione non ha a che vedere con la matematica e la filosofia. In queste siamo nel mondo delle generalizzazioni, in essa siamo, come nella natura, nel mondo del *particolare*. È antico detto che in natura non scopriremo due gocciole uguali d'acqua, nè due foglie che possano combaciare. Lo stesso può dirsi per le produzioni dell'arte; tutto nella natura e nell'arte è continuamente *nuovo*, perchè tutto risponde a un nuovo bisogno dell'individuo, alla soddisfazione del quale la soddisfazione che valse a un altr'uomo, a un altro animale, a un'altra pianta sarebbe inutile come l'appiccicare le foglie d'una quercia a un olivo, oppure come il pretendere che per le nuove battaglie s'adoprino sempre gli stessi fucili e le stesse regole di strategia che si adoprarono per le battaglie precedenti.

Ma il parallelo che mi accingo a fare tra Bach e Frescobaldi è dettato da tutt'altro che dalla persuasione che tra i due grandi

genî religiosi esista un benchè minimo contatto di somiglianza sì nella forma che nel contenuto. Il mio parallelo mira anzi a raggiungere sin dal principio uno scopo affatto opposto; col rilevare le differenze di sincerità e di purezza delle due arti in questione esso si propone di osservare al mondo dei così detti dotti quanto siano ingiuste certe *eccessive* ammirazioni per alcuni artisti e certi *oblii* o *ignoranze* radicali per altri artisti, com'è appunto il caso di Bach e dei suoi predecessori. Infatti l'arte di Bach ingloba in sè, credo per tutti, le qualità perfette della religiosità sublime di sentimento e della purezza e semplicità di forma; dalla quale inglobazione risulta una totale indifferenza per autori come il Frescobaldi che molto più del Bach possedettero tali qualità; e la quale inglobazione deriva appunto dalla mancanza di confronti tra l'arte di Bach e quella di altri artisti la cui conoscenza varrebbe a tramutare la generalità di valori musicali oggi fissi e da tutti ripetuti. Donde la necessità del confronto e del parallelo.

* * *

Girolamo Frescobaldi visse, come ognun sa, dal 1583 al 1644 ossia visse nell'epoca ancora mattinale per la musica tutta e specialmente strumentale. G. S. Bach (1685-1750) fiorì invece quando ormai questa musica per gli sforzi di cento e cento artisti europei e per l'opera in particolare innovatrice delle scuole italiane del sec. XVII era ormai giunta al suo pieno meriggio, anzi con più esattezza storica può dirsi che fosse già entrata nel suo crepuscolo seròtino: un crepuscolo ancora grandioso e sfavillante di luci, ma per certo invaso irreparabilmente dalla vicinanza di quel transito notturno che ha l'ufficio nella vita di preparare tutto un nuovo bisogno di risveglio: il qual risveglio in questo caso si chiamerà *il romanticismo* e squillerà a suo tempo con le sinfonie di Beethoven e con il dramma di Wagner. Ora tra l'arte di Bach e quella di Frescobaldi c'è un vero abisso storico ed umano. Infatti l'arte di Frescobaldi, oltre che per le sue

caratteristiche individuali (passionalità e persuasione di fede, delicatezza e a volte forza dantesca di sentimento, nonchè freschezza e spontaneità perenne di *forma)*, diversifica dall'arte di Bach per il suo appartenere a un'epoca in cui la musica, come la pittura del 400 e del 500, era, più che un'arte, *la conquista progressiva d'un'arte*. La musica in Bach è invece grave di tutta la sconfinata scienza (nettamente formulata in tradizione) acquisita durante tutto un ciclo artistico che ormai era più vicino al suo tramonto che alla sua aurora. Dopo di lui infatti la musica non scopre più: perfeziona: compie quello stesso cammino che compiono le lettere e la pittura (almeno italiane). Nelle lettere per es: il Metastasio condurrà la lingua a una squisitezza di distillazione perfetta quanto si vuole, ma ben più sterile della ricchezza creatrice e rinnovatrice della lingua dei trecentisti, e di Dante e del Petrarca stesso che pure è l'iniziatore dell'indebolimento. Così nella musica: la sementa nei campi musicali ancor vergini gettata con profusione addirittura miracolosa dai quattro e cinquecentisti comincia ad essere raccolta con magnifica dovizia dai musicisti dell'epoca dei Palestrina dei Frescobaldi dei Monteverdi dei Gabrieli dei Carissimi e degli Scarlatti, finchè viene falciata nel suo punto di maturità forse già troppo avanzato, dal colosso di Eisenach. Ma, dopo, subentra il più squisito barocchismo e rococò che si possa immaginare: la vita, di rude e piena, nel suo eccessivo perfezionamento, decade e si colora, come nelle razze troppo aristocraticizzate, « di vene pallide »: i campi liberi e vergini si trasformano in serre calde ove conservasi con infinita cura piante dalle forme troppo belle, dai colori troppo artificiali. La musica dei settecentisti reca appunto nelle sue forme elegantissime come quelle dei fiori artificialmente ottenuti, le traccie di tutta la tradizione immensa che c'è voluto per portarla a quella sua squisita delicatezza e aristocraticità che pur dovrà soffocarla nel lezioso e nell'artificioso. Ben altrimenti l'arte di Dante succhiava il suo contenuto, pur attraverso alla sua gelida sapienza scolastica, dall'oceano delle più reali e feroci passioni civili ed umane,

mentre l'arte del Metastasio foggiava di passioni tenui un delizioso sogno arcade e irrealizzabile. Non ci voleva che l'entusiasmo cieco e italomane del Carducci per trovare eroici i romani all'acqua di rose di Pietro Trapassi. E con tutto il piacere che può darmi lo *Stabat* di un Pergolesi io non riuscirò a trovare nel suo sentimento religioso che l'influenza dei gesuiti, mentre nel chiarore diamantino dei cori palestriniani o negli abbandoni solcati da potentissimi impeti passionali di Girolamo Frescobaldi io sento il brivido cosmico e lo sfolgorio di un dio sentito al di sopra d'ogni concilio di Trento e d'ogni protesta luterana.

Prendiamo, come riprova di quanto son venuto dicendo, il tipo di contrappunto adoprato da Frescobaldi e da Bach. Frescobaldi, pur essendo fedele seguace d'un sistema di regole rigidamente tradizionali; al modo stesso che Dante nella sua poesia era ossequiente a una sapienza filosofica e poetica, dogmatica e scolastica, sentesi però che adopra, il ferrarese, tali regole di polifonia con una specie di spontaneità virginea che, come nei pittori e nei poeti primitivi, palpita tutta di un libero spirito di rinnovamento inventivo. Il contrappunto è per lui scopo a sè stesso; è una potenza formale che gli permette di avvolgere in veli trasparenti e enormemente suggestivi la sublime purezza della sua intimità. Vi sono, del Frescobaldi, alcune *toccate per elevazione* in cui crediamo di sentirci alitare dinanzi, pur sul principio del gesuitico 600, l'anima estatica d'un pittore del tre e quattrocento. Il contrappunto per lui si rompe, si frange in una quantità di *trovate* imprevedute di libertà tutte spillanti di sorpresa giovanile, che fanno quasi pensare a certe libertà e a certe trovate sublimi d'ingenuità dell'ultimo Beethoven.

Bach invece è il prodigio del formalismo. La sua musica è più di tutto la forma per la forma. Non che a volte il suo contenuto non sia profondo e anche sublime. Più spesso però questo contenuto si raffredda sotto un frastaglio pesante e anche barocco di contrappunti irremeabili (si leggano quasi tutti i *corali* per organo contenuti nei volumi VI e VII delle opere per organo ed: Peters, dove nonostante lo splendore artificioso delle

polifonie arcieleganti invano si cercherebbe il minimo sprazzo di semplice ispirazione); e a ogni modo, il contenuto bachiano anche quando trionfa in capolavori compatti come la fuga in *re magg.* del I° volume del « Clavecin b. t. », o come la fuga in *sol min.* per organo, come la *Passacaglia*, o in tante fantasie e toccate per clavicembalo o in certi brani delle cantate degli oratori e delle messe, è una specie di contenuto più che religioso, filosofico e anzi un poco scettico, o se religioso lo si voglia interpretare, religioso, si, ma come si poteva esser religiosi, nel 700, cioè con in fondo all'anima una grande indifferenza razionalista e una grande freddezza crepuscolare. Si è trovata in Bach una religiosità patriarcale. Credo che questo concetto debbasi rifiutare interamente o piuttosto debbasi analizzare di più e trasformare in un altro meglio appropriato. A me pare infatti che il tipo di religiosità razionalista e un poco indifferente del Bach salvo pochissimi istanti di reale misticismo (come il *lento ma non troppo* della grande *toccata in la* per clavicembalo) non sia il frutto d'una di quelle semplici tendenze verso Dio, ingenue pur nella loro grandiosa severità che dovevano innalzare gli spiriti degli antichi patriarchi biblici; bensì a me pare che esso si equilibri su uno di quei sistemi evolutissimi di morale quale per es: ci diede, a un dipresso nella stessa epoca di scepsi morale in cui visse il Bach, lo Spinoza (1632-1677). Infatti nell'opera del Bach noi troviamo quella stessa meravigliosa trasformazione degli istinti in elementi logico-etici, cui tendono, ohimè più col pensiero che con l'atto, i filosofi razionalisti. Resultato di tali sistemi è di spandere nell'anima di chi li professa quello stesso tono di pacata indifferenza che troviamo diffuso nella musica del Bach. Il mondo in coteste filosofie e in coteste opere artistiche appare quasi l'adempimento d'una legge prestabilita e quel che più è strano profondamente *logica.* Il problema del male lungi dal sospingerci in un infinito slancio verso tutto ciò che possa fare obliarlo se non spiegarlo, per es. l'amore di Dio, finisce per sembrare così naturale e quasi ovvio, che — indifferentemente — non lo temiamo più. Dio,

allora, è contemplato dallo spirito del filosofo e dell'artista, non con il tremore sublime di Dante, non con la semplicità mistica del patriarca o coll'eroico amore di Beethoven, ma con la calma imperterrita del panteista, quasi da pari a pari: quasi l'uomo dicesse a Dio; tu ci metti in un mondo di dolori, ma tu ci dài anche la possibilità di spiegare il dolore e il male: tu veramente, poichè ci fai mangiare all'albero della scienza divina del bene e del male, ci fai simili a te.

Un'analisi completa degli elementi musicali (ritmo, armonia, melodia, colore) in Bach e in Frescobaldi potrebbe dunque esser feconda di chi sa quali scoperte critiche. Purtroppo lo spazio non me la consente in questo giornale e d'altra parte a ben trattarla occorrerebbe un intero volume di esegesi e di raffronti che spero del resto scrivere io stesso. Comunque avanti di chiudere il mio articolo prego intanto chi abbia la fortuna di possedere qualcosa di Frescobaldi e di Bach, di analizzare da sè stesso di quale *materia melodica* siano riempiti i *disegni contrappuntistici* dei due compositori. Bach nel disegno, muove spesso le voci su linee *puramente astratte*, come progressioni, movimenti a canone con imitazioni di salti incolori di quarta etc., etc, veri e propri filistei *luoghi comuni* della retorica musicale. Frescobaldi al contrario muove le parti su curve melodiche spesso rozze e un poco (almeno ai nostri orecchi) arbitrarie e forse troppo individuali, ma sempre enormemente significative, concrete, e talvolta lampeggianti di bellezze musicali che ancora aspettano, quasi germi obliati, d'esser riprese e sviluppate dai futuri compositori. Non altrimenti negli anacoluti di certi scrittori primitivi si annida maggior somma di vita e quel profumo inimitabile dell'emozione, che afferra e convince più di qualunque pagina di stilista e di parnassiano. Ora questa primitività e questa cosciente civiltà nei due scrittori non possono non coincidere con due profondamente diverse posizioni spirituali e con due diverse configurazioni formali. L'arte di Frescobaldi sarà più rozza ma più sincera e più intima. L'arte di Bach certo ben più sapiente di proposizione e d'artifici risulterà più esteriore formal-

mente e meno sincera nella fede che esprime. Calza anzi qui di additare un fatto innegabile quanto importantissimo. Non è opinione comune che l'arte italiana religiosa (dell'epoca degli Scarlatti specialmente) rifletta, come ha scritto ultimamente Henri Collet nel suo bellissimo libro su « le mysticisme musical espagnol », la *religion somptueuse des Italiens*, ossia, in altre parole, la religione superficiale e pomposa emanata dal barocchissimo e cattolicissimo S. Pietro di Roma? — Ecco, risponderò io, parliamoci francamente: forse che un'aria di Alessandro Scarlatti è poi nel suo contenuto (più sensuale ed esteriore che religioso ed interiore) tanto differente dall'aria *Was die Welt in sich hält* della cantata bachiana (per non citare che questa) *Sehet! Welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget?* (1) Spero che se i musicisti non hanno le orecchie e l'anima foderata di fette di prosciutto, questa famosa differenza che dovrebbe poi anche, niente di meno, segnare il livello di profondità di due religioni, la cattolica e la protestante, non la troveremo più che nella fantasia della gente. In realtà l'arte di Bach è nel suo complesso pomposa, suntuosa, spesso esteriore e barocca, *cattolica* in una parola come l'arte d'un italiano del 600 e del 700. E ad ogni modo sfido chiunque a trovare, come nell'opera di Bach si trova in abbondanza, un brivido benchè fuggevole di settecentesca sensualità nell'opera invece semplice e casta di Frescobaldi, opera, come quella di Dante e di Palestrina, senza mezzi termini, ma bruciante tutta intera di intimo ardore spirituale.

---

(1) E tante e tante arie della stessa *Matthaus-Passion* non sembrano a volte ondoleggiare sul ritmo malinconicamente leggero d'un'arietta di Pergolesi? Certo però che un recitativo come quello: *Siehe, siehe! Ich stehe vor der Thür,* della Cantata « Nun Komm, der Heiden Heiland » non lo si troverebbe in Pergolesi.

CONVINZIONE E RETORICA NELLA MUSICA

A Felice Longo (1).

Potersi spiegare con chiarezza agli altri è per un critico e per un pensatore tale una gioia che tempo fa, quando, sopra una mia letterina scritta a *Musica* a proposito d'una frase dell'amico Longo, ho visto il titolo di *rettifica*, sentii una volta di più l'esagerazione di certi modi di dire convenzionali. Non è proprio il bisogno di rettificare quello in me suscitato dalla frase del Longo, ma una necessità di spiegazione che soddisfaccia gli altri e me stesso. E dico *gli altri*, giacchè se il Longo a riguardo della mia pretesa *preferenza* verso i musicisti del '300, '400 (e doveva dire anche del '500 e in parte del '600) fa molto semplicemente l'atto di chi si meraviglia perchè non vede chiaro, *altri* è andato più in là. Il Longo è amico e l'amicizia è già disposizione alla stima e all'attenzione; *altri* non è amico e dubita per istinto o fraintende per cattiva disposizione. Il Longo avanza la sua meraviglia quasi a suggerimento di una spiegazione; altri non si meraviglia soltanto e cerca spiegazioni; giudica di colpo e accusa. Ultimamente anzi io fu accusato di *preferire* il Frescobaldi al Bach s'indovini perchè? — per *snobismo*; giacchè ora è *di moda* preferire i *primitivi* italiani, (e non italiani, a seconda della nazione a cui lo *snob* appartiene: vedi *nazionalismo snobistico*) a tutti i musicisti anche riconosciuti per i maggiori.

---

(1) Questo, che più che un articolo, è una spiegazione pubblica a un amico credo sia utile alla chiarezza delle teorie professate negli articoli precedenti, riprodurlo qui a scanso di nuovi equivoci.

Il male si è che io non mi permetto affatto di contenermi con i musicisti, come un re di Francia o un sultano verso i suoi cortigiani o le sue cortigiane; e cioè disceglìermi tra di loro *i preferiti;* se mai per essi fo delle scale di valori secondo meriti e dismeriti che non dipendono dalla mia simpatia ma da un vasto criterio di valutazione approfondito a poco a poco in lungo martirio di pensiero e di riflessione e accusabile di soverchia *personalità* solo da chi nei critici non ha la pazienza di rintracciare e di ricostruire la sorgente profonda dei loro giudizii. Il critico è simile a un Santo il quale invasato dal Dio, vede le creature più o meno vicine al creatore, più o meno *stampate* di quella divina *impronta* di cui parla il Manzoni a proposito d'uno dei più enormi geni dell'umanità: di Napoleone. Ora il mio Dio è una specie di idealistica *attualità* della vita e della coscienza. I più grandi geni per me sono coloro che dimentichi d'ogni lor piccolo egoismo si sono confusi e perfusi in questa divina attualità; sono insomma le coscienze umane in cui attraverso il microcosmo umano, il macrocosmo della vita piena più si è attuato. In grazia di questo criterio universale io mi sento in diritto di valutare più profondi dei musicisti *umanisti* i musicisti *religiosi:* questi sono *tutti serafici in ardore* e a chi con occhio chiaro e con purezza di coscienza li sa interrogare, rispondono sempre con nuove rivelazioni; quelli troppo spesso sono aridi, scettici, manierati e spesso tronfi di quel *barocchismo* nell'orbita del quale sono troppo filosofo per non accorgermi che rientrano ancora i musicisti stranieri *protestanti* della stessa epoca. Forse che il *barocchismo* non ha la sua particolare bellezza? L'ha di certo: ma guardiamo bene che la bellezza della sua magnifica *mostruosità* non prevalga sulle bellezze semplici e sane. Ora, che cosa c'entri con tutto questo mio universalissimo e pazientemente elaborato sistema critico, al tempo stesso estetico e etico, lo *snobismo*, confesso che non arrivo a comprendere. Comunque mi permetta il Longo di cogliere l'occasione che ho di spiegarmi con lui per spiegarmi anche con gli altri.

A me pareva nella seconda parte del mio libro sulla *Crisi* che va ora attraversando la musica europea, di avere, in base a un universale criterio di valutazione estetica, messe in luce le cause ideali che questa crisi hanno preparata e fatta ormai scoppiare (1). Riassumo in breve il mio punto di vista. Non si può creare opera d'arte (e di vita in genere) se non è fatta con pienezza di *fede*. Ora di fede (come quanto ho detto più sopra lo può dimostrare) io non ho un concetto *empirico*, ma *universale*; non guardo a quale religione o a quale filosofia appartengano gli uomini di fede; voglio che questa fede sia veramente convinta, che non sia una contraffazione retorica. Impossibile fraintendermi e credere che io voglia dire grandi musicisti *soltanto* i mistici e i cattolici. Di fronte al mio criterio valutativo non può esistere *distinzione* tra filosofia e religione. Ogni filosofia che riempia vitalmente la coscienza di un grand'uomo è per me una religione, come ogni religione è una filosofia, in un certo senso. Si dice a volte: oggi non si può più *credere* perchè *si sa* troppo; non è vero, chè in questo caso il sapere una debolezza. Il vero grande uomo al contrario ha tanta *forza di vita* da scoprire la verità e quindi da avere una fede piena e convinta. In quanto all'obbiezione che potrebbe sorgere di una forma bella e piena in un artista scettico e indifferente, l'esempio del nostro *stilista a freddo* (e con lui di mille altri) Gabriele D'Annunzio, basta per rispondere a sufficienza. Siamo sempre lì: bello di una particolare bellezza sadica e mostruosa è il barocchismo stilistico del D'Annunzio, ma non confondiamo un prodotto eccezionale e artificiale di serra calda con ciò che fa nascere il sole e rafforzare il vento e la tempesta.

Gli uomini tutti dunque (e non soltanto gli artisti e i filosofi) saggiati con questa pietra di paragone della fede in ciò che fanno, possono trovarsi in tre diverse posizioni spirituali.

1. Possono essere dei convinti ed aver cioè tanta forza di vita da esser sicuri di ciò che credono. In questa categoria di

---

(1) La « Crisi Musicale Europea » Ed. Pagnini.

spiriti veramente forti e possenti rientrano specialmente i grandi religiosi per quell'indistinzione che prima ho posta tra filosofia e religione. La religione infatti di Palestrina era anche la sua filosofia, filosofia sia pure quanto si voglia ingenua e semplice e tutta impregnata di simbolismo mistico. L'arte creata da questi spiriti colossali ha sempre per caratteristica d'essere d'un'immediatezza divinamente energica e persuasiva, anche se la forma ne sia spesso apparentemente rozza e ben lontana da quella perfezione stilistica che arbitrariamente le retoriche d'ogni genere — sia pure futuristico — pretendono d'imporci. Inutile dire che molti nostri e non nostri musicisti appartengono a questa categoria: non è mia colpa se essi sono esulati da un pezzo dalla memoria degli uomini e se (per ragioni storiche che qui non ho spazio per indagare) sono quasi tutti vissuti prima della seconda metà del '600. Osservo però di passaggio quanto sia strano il fatto che l'umanità, per la poesia, professa la più grande ammirazione per i poeti religiosi, Omero, Eschilo, Sofocle, Pindaro, Dante e i poeti indiani, mentre fa vista di ignorare o quasi Orlando di Lasso, Palestrina, il Victoria e Frescobaldi nonchè i loro predecessori *primitivi*.

2. Gli uomini possono essere degli scontenti, dei corruttori o involontari o volontari d'una *particolare* forma corrotta di religione e di filosofia senza avere la forza e la potenza di superarla e di conquistare una fede di nuovo convincente. Nasce allora la *crisis* (critica) e la *scepsi* (scetticismo) non come stato transitorio, ma come *statu quo*.

Parallela a questa tendenza critica e razionalistica avviene sempre una specie di trasformazione *egoistica* dell'uomo in quanto egli è passione ed eticità. L'arte che corrisponde a questo periodo di anarchia passionale e d'invidualismo egoistico — contrapposto all'universalismo etico simboleggiato dalla stessa parola: *religio* — rispecchia sempre una specie di capovolgimento dei valori etici quali almeno erano intesi nel l'arte di cui ho sopra parlato. Infatti se quella era sempre immediata ed energica, semplice e persuasiva questa non ci convince più che

quando ci parla di *alcune* passioni umane: l'amor sensuale soprattutto, inteso egoisticamente e proiettato su di uno sfondo tutt'altro che cosmico, ma uno sfondo di cartapesta decorativa come gli scenari farraginosi e macchinosi di cui ci narrano i cronisti cortigiani dei secoli XVII e XVIII. Nè d'altronde la convinzione raggiunta da quest' arte è esauriente o, per lo meno, durevole: da che cosa infatti nasce quel senso di stanchezza da tutti confessato nell'udire molta di quella musica sensuale e manierata di cui tanto si compiacevano secentisti e settecentisti? Non dico nulla poi di quando questa musica per ragioni di Santo Ufizio e di politica forcaiola pretendeva a farla da cattolica apostolica romana e da controriformista: nasceva allora, come sempre in simili casi, riflessa nell'arte e nelle movenze retoriche del suo stile, la *falsa religiosità*, tenuta per vera da un'ipocrisia tacita e da tutti accettata.

3. Esiste poi una posizione ancor più dolorosa degli uomini verso la fede: l'indifferentismo apatico del malato che ormai dispera della guarigione. In questo caso non soltanto gli spiriti sono così deboli e incerti da non ambir più neppure alla scoperta futura d'una fede; ma lo scetticismo critico giunge perfino a ritorcersi contro sè stesso: tutto è vano, perfino la critica. Sorgono allora spiriti di degenerati che non più abusano, ma invertono, come per un giuoco malsano di bambini viziati, tutti i valori più puri della vita e della coscienza. Dato che non si può fare dell'arte senza affermare qualcosa, sia essa pure una negazione; e dato ancora che la negatività della critica riposa sulla speranza di un atto se non presente almeno futuro di fede; mancando la forza della fede e la potenza della critica stessa che ci dovrebbe riportare alla fede, si giunge alla suprema delle ipocrisie: alla contraffazione di tutte le fedi e di tutte le convinzioni: un secentista era forse per paura del concilio di Trento cattolico in apparenza e, per intimo bisogno spirituale, razionalista in sostanza: ma almeno l'unica *ingenuità* che si permetteva, l'ardor sensuale, non era in lui mentito, non era *decorazione*. Invece nell'arte di questi contraffattori ironici e annoiati

che oggi ci circondano, perfino le passioni più elementari divengono contraffazioni disumane, elemento di decorazione estetica.

Se i miei giudizi dunque possono sorprendere non è per un loro presunto *snobismo* (snobismo è indifferenza a i valori della vita e della coscienza: se mai io posso peccare di troppo rispetto a questi valori) nè sarà, credo, per preferenze sentimentali e indimostrabili. *Io non preferisco senza dimostrare:* analizzo anzi i musicisti tutti: e rimettendoli nel movimento spirituale europeo in cui sorsero e di cui alimentarono le loro opere, determino dei fatti facilmente controllabili.

Non sono *tutti di un pezzo* Palestrina e i suoi predecessori? Lo *Stabat* stillante di *malinconia sensuale* del Pergolesi, è forse paragonabile allo *Stabat* di Palestrina? Ma sarebbe lo stesso che paragonare una squisita serie di strofette del Metastasio alle immense terzine dantesche. E le arie delle *Cantate da chiesa* di Bach diversificano davvero dal modello umanistico della musica profana del suo tempo? E i suoi cori e le sue fughe religiose non sono spesso intagliati in quella tronfiezza fastosa e barrocca che dai protestanti si vorrebbe difetto caratteristico della musica sacra cattolica? E lo stesso divino sforzo del romantico Beethoven di ricantare agli uomini finalmente *una fede* è proprio coronato da successo? In quale rapporto sta tanta musica settecentesca e manierata di Beethoven con la *Messa* in *re* e con la *nona?* E qual'è finalmente il rapporto tra questa e quella? Ah com'è interrogativo e strano quell'inno alla *Libertà della Rivoluzione francese* (pudicamente tramutato dalla censura in inno alla *Gioia*) nato nello stesso spirito in cui era pur scoppiato quel *credo* rabido come una disperazione di non poter credere (si ricorda il Longo? *Crèdo! Crèdo!*) della *Messa solenne!*

Ah! creda pure il Longo che per l'animo di chi veramente *vive* e cerca di scancellare ansiosamente questi punti interrogativi che a poco a poco giganteggiano nell'ombra confusa della critica musicale, nessuna parola può esser maggiormente causa

di dolore di quella che ci riveli di esser sospettati quasi di un'*arbitraria* sovversione dei valori da tutti ammessi e accettati. Se la critica non fosse un'attività che in noi prorompe spontanea e limpida come l'arte stessa, verrebbe la voglia di non scrivere più un rigo. Ma chi ha fede, come ho detto sopra, è forte di questa fede e io sono convinto che molte se non tutte le mie idee critiche germineranno profondamente in un avvenire che non è quello dei futuristi.

HEINRICH SCHUTZ

André Pirro, il valoroso musicologo dell'antica musica tedesca protestante e delle sue origini, già assai popolare pei suoi studi su Bach, ci ha dato un altro forte saggio della sua profonda conoscenza storica intorno all'epoca che dal rinnovamento musicale italiano (fine del secolo XVI) va fino a G. S. Bach (principio del secolo XVIII) e ci ha anche dato un altro simpatico frutto della sua predilezione per quella gloriosa schiera di musicisti tedeschi che, pur apparendo da prima pedissequi imitatori della grande rivoluzione musicale italiana compiuta dal Palestrina, dal Frescobaldi, dal Monteverdi, dal Carissimi, dal Pasquini, dagli Scarlatti ecc. ecc. in realtà erano come i preparatori di quella futura egemonia musicale tedesca, preludiata dagli Scheitz, Schein, Froberger, Schütz, Buxtehude ecc. e finalmente inaugurata su basi incrollabili dal colosso di Eisenach. Il Pirro ha infatti scritto, quasi a seguito e a compimento della sua « Estetica di G. S. Bach », della sua *Vita e opere* di quest'ultimo, del suo *Diectrich Buxtehude* ecc. ecc., uno studio storico ed estetico preciso, serrato, denso di notizie e assai piacevolmente condotto, su Heinrich Schütz (1), il musicista che vissuto appunto dal 1585 al 1672, ebbe la fortuna di fiorire in un tempo in cui l'Italia, raggiungendo l'apice della sua meravigliosa egemonia musicale, rappresentava per l'Europa intera la sorgente inesauribile in cui trovavano alimento tutte le nuove civiltà musicali europee, come la spagnuola (si ricordi l'influenza di Palestrina sul Victoria!), la francese e quella scuola desti-

(1) *Schütz* di André Pirro ne « Les maîtres de la musique ». Librairie Alcan.

nata più tardi a trionfare su tutte, la tedesca. A dire il vero lo Schütz (come molti musicisti tedeschi anche posteriori) non risentì delle scuole italiane che l'influsso di quella veneziana, scuola nella quale nomi celebri come Giovanni Croce e Claudio Monteverdi si raggruppano intorno alla breve ma famosa dinastia dei due Gabrieli, di cui Giovanni, nipote del grande Andrea, fu come il direttore della giovinezza musicale di Schütz. Tuttavia, sebbene non siano ancora messe in luce con certezza storica le reciproche influenze delle diverse scuole italiane, fiorenti o nascenti in un'epoca in cui questo nostro paese, vera fucina allora di rinnovanza musicale, poteva permettersi il lusso di lanciare, se non proprio d'inventare, generi musicali nuovi come il melodramma a Firenze, di tenere organisti come Frescobaldi a Roma, e maestri di cappella come Claudio Monteverdi a Venezia, tuttavia, dico, si può affermare senza tema d'errore che quel musicista straniero il quale fosse venuto a formarsi in qualunque città dell'Italia, era impossibile che non risentisse, da qualsiasi punto della penisola, la totalità piena e ovunque progressiva, dell'immenso fervore di novità musicale propagantesi da una corte all'altra degli stati italiani ed espandetesi per tutto il mondo civile.

Comunque fu a Venezia che il non poi troppo giovane Schütz (vi andò a 24 anni e cioè dopo aver studiato legge all'Università di Marburgo) fu mandato a studiar musica, dal suo protettore Maurizio langravo di Hesse-Cassel. Heinrich era veramente dai suoi parenti destinato alla legge. Tuttavia il caso e le sue magnifiche disposizioni musicali fecero sì che in mezzo a titubanze innumeri e anche dolorose egli potesse, però non prima dei 30 anni, esser del tutto musicista. C'è quasi da indurre da questo fatto assai significativo che nella Germania d'allora i giovani borghesi che avessero disposizione alla musica, si trovassero a un dipresso nelle condizioni dolorose e svantaggiose in cui trovansi oggi i giovanni italiani; cioè ostacolati da un vero e strano odio dei parenti verso la musica, ben diverso dalla anche troppo eccessiva simpatia con cui oggidì gli stessi tede-

schi incoraggiano quei loro figli che dimostrino una qualche disposizione musicale, sulla quale a volte assai comicamente tutti i membri della famiglia stanno soffiando come su un focherello che stenti ad accendersi. Ma al tempo di Schütz le parti dovevano essere inverse. Era in Italia che tutti si davano alla musica per la quale, allora — ohimè, soltanto allora! — si faceva fior di quattrini. In Germania, viceversa, dove le corti non erano paragonabili in ricchezza e anche in tradizioni alle nostre, molto probabilmente doveva esservi un certo scetticismo da parte di alcune caste di cittadini verso la musica; o, se non altro, i musicisti giovani della Germania per acquistare il *cachet* necessario, erano obbligati, per formarsi, a venire da noi; tal quale come oggi tocca a fare ai musicisti italiani coll'andarsene all'estero....

Ma lo Schütz potè esser mandato dal langravo di Cassel a studiare a Venezia. Meravigliosa di potenza di arti di coltura di civiltà umana, trionfava allora Venezia. Io non mi so immaginare senza un brivido di misteriosa nostalgia storica questa Venezia carica di ricchezze e di bellezze favolose, questa specie di giardino florido di fiori marmorei sbocciati per incanto attraverso a un lago d'acque glauche, questa affascinante e strana città dove al modo stesso che la pittura era potuta giungere, quasi direi, al delirio sensuale del colore, la musica doveva pur giungere all'intensità suprema della suggestione calda e trascinante raggiunta per mezzo dei prodigi d'un'armonia, d'una polifonia e d'una melodia fino ad allora sconosciute. Non per nulla Riccardo Wagner come ha scritto il D'Annunzio « nel silenzio dei canali.... aveva udito passare il più ardente soffio delle sue musiche: la passione mortale di Tristano e Isolda ». L'atmosfera stessa di Venezia è ardore di vitalità: come dalla sua pittura i pittori stranieri, così i musicisti stranieri dovevano essere avvolti dalla sua musica come ad una vampata d'entusiasmo.

E in realtà il Pirro, su testimonianza di cronisti e di scrittori del tempo, ci descrive la potenzialità straordinaria della tecnica musicale veneziana dei secoli XVI e XVII analoga alla tecnica

potentissima della pittura dei Tiziano e del Tintoretto. Scrive anzi a questo proposito il Pirro: « Nelle similitudini musicali che egli escogita per descriver meglio la *Crocifissione* del Tintoretto, il Taine, per divinazione, scuopre le qualità stesse di Andrea Gabrieli; è infatti nei suoi *mottetti* che si riscontra un'*armonia grandiosa sostenente un canto pieno e lucido*, e quando raggruppa le voci, e le coordina simmetricamente, il musicista distribuisce gli elementi della sua composizione, come il pittore quelli della sua rappresentazione: per il Taine, una parte della *Crocifissione* si dispiega *come un coro che corrisponde a un altro coro*. E l'Ambros (il musicologo, sempre citato dal Pirro) scrive nella sua *Geschichte der Musik* di scoprire nelle opere di Andrea Gabrieli « lo splendore, la ricchezza, il colorito magnifico, e quella folla innumerevole di figure moventisi nella luminosità dell'aria, che noi vediamo nei possenti quadri dipinti nelle chiese sugli altari dai pittori veneziani dello stesso tempo ».

Ora è addirittura commovente la figura di questo semplice rude, cavalleresco giovane tedesco che per quanto trascinato nelle pompe e nei piaceri delle feste veneziane, non dimentica un istante solo, ardente e perseverante com'egli è, lo *Studium Musices* a cui si vota (son sue parole) con un'*accanita applicazione;* e tutto ciò in mezzo all'azione corrompente che doveva esercitare su di lui, barbara natura del nord, quel lembo italiano d'Oriente; e tutto ciò ancora in mezzo agli spaventi quasi tragici che durante interi anni egli provò temendo di non potere non dico emulare, ma neppure assimilare la ricchezza della tecnica posseduta e continuamente e audacemente ingigantita dal suo maestro Giovanni Gabrieli. E penso che quanti son oggi giovani che vogliono darsi tutti alla musica in un paese come l'Italia, dove le più alte tradizioni della loro arte sono disperse e confuse da una mediocre schiera di operettisti che passano per i rappresentanti della musica nazionale, facilmente comprenderanno l'ansia purissima di questo giovane barbaro, da un paese deserto ancora dalle muse più civili disceso in una terra ove queste muse parevano gareggiare nel porgere i loro

doni più soavi e più preziosi. La stessa ansia e la stessa disperazione che coglieva lo Schütz in Italia, coglie oggi chi di noi, abituato alla gretteria del nostro povero ambiente musicale italiano, si trovi a un tratto lanciato all'estero, nel *mare magno* d'una civiltà musicale di primissimo ordine.

Ma il barbaro con la sua tenacia seppe trionfare. Nella seconda parte del suo studio il Pirro fa una chiara esposizione e descrizione delle composizioni schütziane, attraverso la quale la bellezza dell'opera di questo da noi quasi ignoto compositore sentesi fraterna a quelle tante opere tedesche di Bach e dei predecessori in cui la rude possente anima germanica pur avvicinandosi alla sua completa individualità nazionale già destata dalla ribellione religiosa del protestantismo, si esprime con forme (tanto letterarie che musicali) ancora *latine*. Lo Schütz infatti riesce a trapiantare lo *stile recitativo* e tutte le conquiste ultimissime della musica italiana nel suo paese, conquiste che egli ammira con tale convinzione da sentire il bisogno, venti anni dopo il suo primo viaggio a Venezia, di tornarvi onde rimettersi al corrente del progresso compiuto dagli infanticabili novatori italiani. Non sembra anche in ciò di leggere la futura biografia di qualche nostro moderno musicista che ogni tanto senta il bisogno di andare all'estero, non a perdervi la propria personalità e ad abdicarvi alla propria nazionalità (come dicono i maligni) ma ad impregnarvisi dei progressi di un'arte nella quale purtroppo l'Italia oggi non splende davvero per il primato?

Nè lo stesso Schütz nei suoi due viaggi in Italia sciupava la propria personalità, o abdicava alla propria nazionalità. Sebbene il suo linguaggio musicale sia come il linguaggio letterario tedesco allora di moda, tutto riboccante di latinismi, il fondo della musica schütziana è profondamente tedesco. V'è, del tedesco, il rude, barbarico, guerresco, talvolta irruentemente giocondo, desiderio di dominio nella vita, e vi sono quei profondamenti religiosi nel mistero che fanno dei mistici tedeschi gli spiriti più contemplativi che forse siano esistiti, nonchè quegli strani abbandoni sentimentali che poi trionferanno nei più tedeschi mu-

sicisti che siano esistiti si per la forma, ormai completamente esente dai latinismi, che per il contenuto: voglio dire Wagner e Schumann. Al modo stesso che i contemporanei di Beethoven, i contemporanei dello Schütz sentivano nella vigorosa allegrezza che gonfia maestosamente le di lui *sinfonie sacre* e le di lui rappresentazioni sceniche, un'eco ampia della loro natura robusta e gioconda. Flessing, uno scrittore del tempo, scriveva infatti della musica del grande maestro queste parole che il Pirro riporta: « Quand les chants de Schütz retentissent, la joie de la Saxe grandit ». Non sembra di udir parlare d'una sinfonia di Beethoven?

LA SUITE O PARTITA

I.

A chi volesse chiederci una larga e assai precisa cornice ove inquadrare la storia della musica strumentale da camera premoderna e moderna potremmo rispondere, senza timore di commettere inesattezza che essa storia dal 1500 al tempi nostri si divide quasi spontaneamente in due grandi êre, l'êra *della suite* o *partita* (del sec. XVI alla prima metà circa del sec. XVIII) ; e l'*êra* della *sonata* propriamente detta (dalla seconda metà del sec. XVIII fin quasi a noi). Infatti noi moderni siamo abituati a concepire la *forma* per eccellenza della musica strumentale da camera, la *forma* cioè di quella musica in cui vengono scritte anche le sinfonie e i quartetti, come un tipo di costruzione musicale obbediente a quelle date regole il cui complesso costituisce la famosissima *sonata* in cui si resero celebri Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms e Franck. Secondo le quali regole che vigono, ripeto, tanto per il *quartetto* che la *sinfonia* e spesso anche per l'*ouverture*, la *forma sonata* è composta generalmente d'un primo *tempo* svolto sulla lotta drammatica di due temi quasi opposti, d'un *adagio*, d'un movimento più gaio (minuetto o scherzo), e d'un *finale* per lo più costruito anch'esso sul contrasto drammatico (quasi sempre meno accentuato che nel I° tempo) di due temi diversi e destinati a produrre per il loro significato e per la loro diversa costituzione armonica i più meravigliosi rapporti di colori musicali antitetici — si ricordi il I° tempo e il finale della « Sonata appassionata » di Beethoven. — Così è la *sonata* e così ormai concepiamo un po' troppo monotonamente la forma della musica

da camera strumentale. Tuttavia, ripeto, se la nostra êra è, si può dire, esclusivamente quella della *sonata*, la musica strumentale *da camera* dell'êra precedente alla nostra veniva concepita sempre nello spirito della *suite*; e sottolineo la limitazione *da camera* per distinguerla dalla musica *da chiesa* concepita nella *forma-fuga* e nelle forme affini *(ricercare, canzone* etc.)

Studiamo brevemente, prima, che cos'era la *suite* ; in secondo luogo in che rapporto non solo storico, ma anche formale essa trovasi con la *sonata*.

Nella nozione che tutti possono averne, *suite* significherebbe a un di presso seguito o raggruppamento di varie composizioni da eseguirsi successivamente. Se non che tale nozione sarebbe a di vero assai inesatta e approssimativa. Giacchè a mettere insieme, dopo un qualunque brano di musica di carattere introduttivo — come la *toccata* il *preludio*, e l'*ouverture* — alcune danze (1) non legate tra di loro che dalla identità tonale, non occorre in fondo essere grandissimi musicisti nè tanto meno musicisti provvisti di quella potenza costruttiva e architettonica posseduta in special modo dai musicisti dell'êra della *suite*.

Invece ciò che caratterizza la *forma-suite* è proprio ciò che più tardi e analogamente caratterizzerà la *forma*-*sonata* ; e cioè l'unità d'architettura, il nesso profondo che, almeno nella primitiva e genuina concezione di tal forma, lega intimamente tutte le sue parti. Infatti questa composizione, che sulla fine del 500 in Italia anche chiamasi *partita*, ossia composizione a diverse divisioni o parti, era soprattutto una di quelle costruzioni musicali (come del resto nella musica da chiesa la *canzone*) che oggi si chiamano *cicliche*. Non mi fermerò per illustrare che cosa s'intenda per *ciclico*. Chi non ne abbia un'idea troppo chiara ripensi alla famosa *sonata* per violino e pianoforte di Cesare Franck dove un tema ritorna ciclicamente (quasi a dire *ricorrente*

---

(1) Quali per es: la *pavana* la *gagliarda* la *corrente* la *passacaglia* la *giga* la *sarabanda* la *gavotta* la *musetta* il *minuetto* la *siciliana* e chi più ne ha più ne metta.

in circolo) in tutti i suoi tempi, dando così alla intera costruzione la solidità d'un'architettura vera e propria.

Non so scegliere via migliore onde spiegare ai lettori con chiarezza in che consista la *suite* o *partita* dei secoli XVI e XVII, che prendere un esempio antichissimo di *suite* italiana: a tale scopo eleggerò la *partita* chiamata « la Frescobalda » del Bach italiano, di Girolamo Frescobaldi (1583-1644). Essa è edita nell'edizioncella (a buonissimo mercato: 25 centesimi!) « de Musique classique » diretta dal più gran sonatista moderno Vincent D'Indy. Tale composizione consta di un'*aria* breve e incantevole per purezza di linea e per parsimonia di polifonia e di una serie di altre *partite* (o divisioni) due delle quali costituite da danze ben conosciute: la « gagliarda » e la « corrente ». — L'importanza musicale di questa mirabile *Suite* consiste nel fatto che ogni sua parte sta alla prima « aria » come una variazione (rispettante con fedeltà severa la costituzione armonica del tema) al tema stesso. È dunque un modello addirittura perfetto di *composizione ciclica*. Onde vedendo nelle diverse divisioni o *partite* della *Suite* in questione (sempre profondamente e concettosamente variate di contenuto e di forma) come la linea primitiva dell'aria rimanga sempre invitta e trionfante, non si può fare a meno di pensare quanto i nostri più grandi musicisti arcaici (fra cui grandissimo il Frescobaldi) fossero veramente fratelli dei nostri architetti della pietra e del marmo, magnifici artisti di greco equilibrio nel dominare con la potenza ciclica del ritmo le diverse parti d'un edificio; e anche non si può fare a meno di constatare con sincero dolore quanto sia vile l'ignoranza degli Italiani che ancora affermano con tutta indifferenza il musicista italiano non possedere come il tedesco la potenza dell'architettura contrappuntistica. Se dal 700 in giù la Germania saliva verso la sua grandezza musicale, e noi al contrario correvamo precipitosi verso la nostra più o meno parziale decadenza musicale e non solo musicale; dal 400 al 600 fummo noi che salimmo verso la nostra più profonda potenza musicale culminante nella sconfinata (eppur divininamente armonica) religio-

sità di Palestrina e di Frescobaldi e nella drammaticità talora dantesca di Monteverdi. E questi tre colossi, anche da soli, non temono il confronto di Sebastiano Bach, di Beethoven e di Wagner, anzi — e spero sempre meglio di dimostrarlo (1) — per talune serie ragioni *umane* ed *etiche*, nonchè *estetiche*, li sorpassano. Ma torniamo alla *suite*.

II.

Ho detto che essa, con tutto che se ne diversifichi profondamente, offre grandi anologie con la *forma-sonata*. Anzi dirò di più : che l'analogia è tanta che senza la *suite* non sarebbe certo nata e svolta la *sonata*, la quale, sotto un certo aspetto può considerarsi come una naturale continuazione della *suite*. Poniamo infatti noi mente al nome stesso di *sonata*. Dapprima era esso dato a una delle tante e svariate composizioni che servivano di introduzione alla *suite* stessa ; quindi si estese a poco a poco all'intera *suite* donde nacque la *sonata* che ai suoi primordi naturalmente non era che una *suite* diversamente chiamata.

Una cosa simile accadde alla *sinfonia*. Si ricordino le *sinfonie* di Bach per cui s'intendeva un unico brano di musica ben diverso dalla moderna sinfonia e introduttivo della *suite* (o *partita)* tanto cembalistica che orchestrale, al modo stesso che i brani musicali chiamati *sonata* da Bernardo Pasquini e da Domenico Scarlatti non avevano nulla a che fare con la sonata moderna. Tuttavia questa estensione stessa sta a comprovare chiaramente la discendenza della sonata dalla suite, nonchè questa discedenza è comprovata validamente dalla divisione della sonata in *tempi*, figlia della divisione della *suite* in *partite* collegate da ricorrenze cicliche di armonia e anche di significato melo-

(1) Un'ampia dimostrazione delle ragioni a cui alludo è svolta già nella mia recente « Crisi musicale europea ». Invio il lettore che abbia amore per questo genere di studi a quel mio saggio.

dico; e anche è comprovato dalla persistenza d'un *tempo danzante* nella sonata moderna (per es.: il *minuetto* oggi cangiato in *scherzo*) e da molte altre analogie che lo studioso di tali problemi può cogliere dall'esperienza e dalla pratica simultanea delle due grandi *forme-tipi* della musica strumentale prebachiana e postbachiana.

Tutti sanno anche le interminabili e pedantesche diatribe degli storici onde fissare un tempo e un nome preciso all'origine della vera e propria *sonata* dei sonatisti moderni nel momento del suo spiccarsi dall'albero della « suite ». Tutti anche sanno che i pareri sono ben discordi, come succede appunto per le questioni sotto un certo aspetto insolubili: insolubili per la loro parziale importanza e insolubili per la pedanteria, profumata insopportabilmente di sciovinismo nazionalista, con cui le trattano gli studiosi (quasi sempre dei tedeschi ostinatamente orgogliosi). A me pare che la questione per divenire proficua, debba spostarsi verso la seguente orientazione. — Dalla *suite* è dunque nata la *sonata*; però esiste di necessità una specie di passaggio intermedio in cui la *suite* non è più la *suite* pura (ciclica, architettonica) e non è ancora la *sonata* romanticamente drammatica, pur potendo essere ancora una bellissima cosa; es.: le *sonate* del Della Ciaja testè riesumate dal Buonamici e che si potrebbero definire, forse, più *sonate* di quelle dello Scarlatti e, certo, meno *sonate* di quelle di Emanuele Bach. Ora in questo tempo di corruzione della *suite* e di lenta e progressiva tendenza verso una nuova forma generata dalla creazione di un nuovo stato d'anima che poi sarà il romanticismo, è naturalissimo che si veggano qua e là spunti e apparizioni di ciò che diverrà la vera e propria *sonata* moderna. La questione del *primo* a presentare tale apparizione a me sembra quasi insolubile: come si fa a saper chi fu il primo in un tempo in cui tutti, italiani, francesi, spagnuoli e tedeschi, stanchi delle forme più arcaiche, tendevano verso una nuova forma? Sarebbe lo stesso che dimandarsi: chi fu l'inventore della *canzone* o del *sonetto* in poesia? Tutti e nessuno.

Piuttosto di massima importanza per gli storici come i compositori mi pare l'osservazione d'un fatto che nessuno, almeno credo, finora (eccettuato Vincent D'Indy nel suo bel saggio critico su Beethoven) ha rilevato. Dato che la *sonata* è nata dalla *suite*, tra questa e quella non può esservi soluzione di continuità, non solo, ma la *suite* nella *sonata* spessissimo e spontaneamente risorge. È comune pregiudizio che Beethoven per es.: nelle sue ultime *sonate* e *quartetti* abbia rotto la *forma* della *sonata*. Niente di piú erroneo. Beethoven nelle ultime *sonate* e *quartetti* ha semplicemente risentito e ripreso (e ciò era naturalissimo a lui grande studioso di Händel) la *forma-suite* aggiungendo così alla *forma-sonata* una dimenticata possibilità espressiva, del resto in essa inclusa per naturale discendenza. Ora mi si permetta di osservare ai compositori moderni che troppo male conoscono le possibilità della loro arte. Beethoven ci ha dato un esempio immortale di come si può rinnovare le vie della musica riattivandone quelle da tempo abbandonate. In avvenire io spero che i musicisti riunendo le possibilità meravigliose della *forma-sonata* con quelle non meno stupende della *forma-suite*, continuino davvero quell'êra di nuova e cosciente libertà, non pazzesca, ma fondata sopra un profondo e largo sapere, aperta dai nostri padri naturali, i romantici. Si pensi per un momento a quello che un poeta moderno, il d'Annunzio, ha saputo fare rinsanguando di nuova vita tutte le più arcaiche forme della nostra gloriosa poesia. E perchè altrettanto per la musica non oserà fare quel compositore che davvero abbia coscienza delle infinite e purtroppo sperdute o obliate risorse della tecnica musicale, stagnante oggi in una servile imitazione del passato troppo prossimo?

LA FORMA SONATA
NELLA MUSICA MODERNA

È veramente curiosa la sorte della *forma-sonata* adoprata dalla musica moderna nella « sonata » per strumenti soli o accoppiati, nel « trio », nel « quartetto » e « quintetto » e nella « sinfonia ». Se noi ne confrontiamo la fortuna con quella che ebbe la sua legittima madre, la *forma-suite*, ci colpirà subito un'evidente sproporzione nella durata del favore incontrato dai due tipi di composizione musicale. La *forma-suite*, nel tempo in cui visse regina incontrastata, o quasi, della musica strumentale da camera, non conobbe mai la triste sorte che ora va subendo la *forma-sonata*: ossia la semiesistenza accademica, l'esistere per pochi, il divenire una specie di *genere morto*, ripreso solo da alcuni dottissimi musicisti onde procurarsi un sottile e solitario godimento estetico, o meglio estetistico, non da tutti condiviso, ma solo da qualche altro dotto e solitario spirito eletto. La *forma-suite* per due o tre secoli deliziò invece la vita in comune degli uomini e anche oggi sembra dotata d'una così ricca vitalità che colui che la riprenda è molto più certo di essere accetto al pubblico che se facesse una sonata o una sinfonia (1). La *forma-sonata*, infatti, dopo una gestazione relativamente breve (le *sonate* di Bach padre non sono ancora sonate vere e proprie, mentre già le sono quelle di Bach figlio, Emanuele) nacque e subito ebbe il suo fiore sulla fine del 700 e sul principio dell'800, all'epoca cioè di Haydn, di Mozart e di

(1) Ultimamente infatti a Parigi per es. ebbe ottimo successo la *suite* per orchestra d'un musicista italiano, sebbene trapiantato in Francia: il m. Alfredo Casella.

Beethoven. Dopo Beethoven, che è forse il massimo sonatista esistito, la sonata diviene quasi istantaneamente quello che nella poesia è un genere letterario dotto e raro o per lo meno impopolare, qualcosa insomma come la *canzone* o più ancora il *poema*. Chi dei poeti moderni sente più oggi il *poema* quadratamente e largamente costrutto? La lirica relativamente breve e irregolare, sia pure raccolta in cicli però sempre liberi, imperversa. Così nella musica.

Dopo Beethoven infatti (e per esser più precisi, dopo il Weber e lo Schubert) la sonata per soli e anche per orchestra — in realtà la sinfonia non è che una grande *sonata* per orchestra — persiste, è vero, accanto alla lirica libera; ma dal favore del pubblico è certamente preferita questa a quella; e, comunque, dai grandi compositori di liriche libere, Schumann, Chopin e Brahms, a cui debbonsi aggiungere i minori o diversamente musicisti Grieg, Tschaikowsky e Dvořák, ecc. ecc., la *forma-sonata* non è sentita più con la perfezione di giusta maturità con cui la sentirono Beethoven e gli immediati predecessori. È impossibile tracciar qui una linea storica della *forma-sonata* postbeethoveniana altro che in iscorcio. Ma pur concentrando la nostra attenzione sui due massimi sonatisti postbeethoveniani, lo Schumann e il Brahms (1), e tralasciando i sonatisti, diro così, *improvvisati* e nell'insieme spurii, quale per es. il Grieg di cui per convincersi che non è un sonatista vero e proprio, basta si ripensino le scappatoie brillanti ma poco consistenti usate allo scopo di risentire la *forma-sonata*; quello che facilmente ci colpirà da parte anche dei migliori sarà la *faticosità* con cui, diversamente de un Haydn o da un Beethoven, quei pur grandi musicisti riescono a darci un quartetto, una sonata e una sinfonia prima di tutto degna di questo nome, in secondo luogo dotata di vita piena e durevole. Al contrario nessuno vorrà, spero, negarci la splendida spontaneità e vitalitá che gli

(1) Il Liszt presenta quasi un fenomeno di rinnovamento certo originalissimo, ma isolato.

stessi Schumann e Brahms hanno comunicato ai cicli delle loro liriche o ai frammenti di lirica libera sparsi nelle stesse sonate, trii, quartetti e sinfonie. Il pubblico medesimo, in fondo più in comunicazione coll'anima dei compositori di quello che non si creda, se corre ancora ad ascoltare con entusiamo una sonata o sinfonia o quartetto di Beethoven, dinanzi alle sinfonie e sonate e quartetti di Schumann e di Brahms rimane, a parte le debite eccezioni, certo più perplesso e titubante. Ma quando si eseguiscano a questo pubblico una rapsodia, un intermezzo, una romanza di Brahms, oppure la *fantasia* di Schumann o una di quelle serie di suoi deliziosi pezzi fantastici in cui non si sa se ammirar più la novità formale o la libertà poetica del contenuto, voi, lo vedrete, questo arcigno pubblico, abbandonarsi allo stesso entusiasmo che tributa a una sinfonia di Beethoven.

Evidentemente dev'esserci un errore da parte dei musicisti, non da parte della *forma-sonata* che è sempre quel perfetto recipiente in cui qualunque contenuto, purchè vi sia saputo versare, può stare senza perdere la sua freschezza e dovizia di profumi.

L'errore, a mio parere, è appunto il seguente: che la *forma-sonata* non fu più, nè dallo Schumann, nè dal Brahms, risentita *con ingenuità*: ma, quasi direi, con una specie d'impaccio accademico, l'impaccio d'un oratore che si appresti, che so io? a fare un discorso non secondo le regole della retorica trattate individualmente, ma secondo il modo con cui quelle regole furono usate da qualche grande oratore precedente, o Demostene o Cicerone. In altre parole: un musicista post-beethoveniano non si è messo *da solo* a tu per tu con la *forma-sonata*; ma tra lui e lo schema astratto si frapponeva invariabilmente un fantasma più o meno dispotico: il fantasma di Beethoven o di qualche altro grande sonatista. In un certo senso sono stati lo Schubert e lo Schumann (e anche lo Chopin) a essere meno tiranneggiati da questo o da altri fantasmi; ma in quanto a Brahms stimo inutile riaccennare al suo tradizionalismo quasi morboso e al suo iperacuto beethovenismo. Il quale Brahms però anche attraverso alla sua talvolta pedissequa imitazione del

grande di Bonn, ha dato alle sue sonate trii, quartetti e sinfonie, una specie di rarissimo e prezioso profumo — qualcosa di simile alla letterarietà raffinata del classicismo poetico del Carducci — profumo certo piacevolissimo alle dotte nari degli intellettuali, ma altrettanto molesto alle narici del non colto pubblico, il quale è capacissimo di preferirgli l'odore spesso tutt'altro che fine emanato da certi poemi sinfonici di Richard Strauss...

Con tutto questo la *forma-sonata*, se proprio non è abbandonata dai musicisti moderni, è però usata con quel parsimonioso sussiego con cui si adoprano gli antiquati costumi in una tradizionale ma inusitata cerimonia. Non soltanto oggidì i buoni sonatisti si contano sulle dita (1) (nè credo si possano adoprare le dita di tutte e due le mani); ma anche le sonate di ciascun sonatista quando arrivono a due è un fenomeno eccezionale, quando a tre, un vero miracolo. Citiamo per tutti il Dukas e il D'Indy. Essi hanno dato alla musica moderna, il primo, una sonata arcimonumentale per pianoforte; il secondo una sonata parimente per piano e una per violino e piano, nonchè — considerando la sinfonia e il quartetto come tipi di *forma-sonata* — due sinfonie, tre quartetti e un trio.

Come si vede, siamo ben lontani dalle numerosissime sonate (per piano, per violino e piano, per violoncello e piano), trii, quartetti e sinfonie dei Beethoven e dei predecessori e, anche dello stesso Schubert. Ora questo diminuir progressivo della produzione da parte dei sonatisti moderni in che altro ha radice se non nella sempre crescente accademicità e dottrinarietà con cui, da essi viene interpretata la *forma-sonata?* Guardate per es. alla sonata per piano e violino del D'Indy e quelle per piano solo dello stesso D'Indy e del Dukas: è tale la *preoccupazione* del musicista nell'accumulare in quelle poche pagine tutta la sapienza derivatagli dallo studio dei modelli romantici, che la musica che ne risulta, assume l'aspetto d'un saggio, sia pur genia-

---

(1) Uno di questi è certo il m. Scontrino, uno dei migliori nostri quartettisti e sinfonisti accademici moderni.

lissimo, per esami o per concorsi. Da ciò anche una arbitrarietà tirannica e niente affatto spontanea nella tecnica esecutiva. Ci si lamenta — ed io stesso l'ho fatto più volte, perchè, nonostante il difetto comune che ora vado mettendo in luce, grandi pregi splendono nelle tre opere citate e quindi tali sonate meritano di essere molto apprezzate — ci si lamenta che i solisti siano restii a metter nel loro repertorio le *sonate* moderne: e il lamento è giustificato anche se si pensa alle spaventose e spesso vacue difficoltà di certa musica pianistica del Liszt che, per es.: il Busoni c'infligge periodicamente. Però pensando alle non meno spaventose difficoltà delle ultramonumentali tre sonate in questione, difficoltà del resto ben poco compensate dall'interesse del pubblico per una *forma*, che egli ormai *sente* pochissimo, come non dare una certa ragione ai poveri solisti se non hanno il coraggio di *vararle* nei loro concerti?

La morale di tutta questa chiacchierata è semplicissima, almeno per me che già da un pezzo la metto in pratica. Dallo stato d'innegabile *arcaicizzamento* progressivo della *forma-sonata*, non è poi da concludersi, come tanti fanno e tra di loro l'inesauribile in *boutades* Pietro Mascagni, che la *forma-sonata,* in tutte le sue varie possibilità strumentali, debbasi ormai buttare tra i ferravecchi arrugginiti. Ho già accennato all'interesse che ancora riesce a suscitare la *forma-suite* — fra parentesi: che altro sono se non attuazioni di questa forma i cicli lirici dello Schumann: es. i due *Carnaval?* — Ora, poichè la *forma sonata* è tutt'altro che estranea alla *forma-suite* per essere appunto nata sul suo albero multisecolare, perchè non rinnestarla su questo albero glorioso e ancor verde? Perchè non tornare alla sonata prehaydniana e premozartiana, alla sonata di quel tempo in cui come ne fanno fede le sonate del Della Ciaja contemporaneo del Bach e altre ancora, la *suite* è per cedere il campo alla sonata, ma persiste, si può dire, ancora nella sonata informe e embrionale con una grazia ambigua e piena di suggestione non che feconda di germi nuovi? Perchè, insomma, non distogliere un po' gli occhi dai troppo sfruttati modelli

hayddniani, mozartiani e beethoveniani? E, d'altronde, non incontreremo forse anche su questa via di *rinverginamento* della forma-sonata ormai stanca e affloscita, uno spirito gloriosissimo: quello dello stesso Beethoven che, come bene osserva il D'Indy (un tradizionalista accanito, non sospetto dunque di primitivismi morbosi), nelle ultime *sonate* e quartetti — e anche nella *nona* aggiungo io — invece di *rompere*, secondo il pregiudizio dei più, la *forma-sonata*, la riconduce alle sue sorgenti più fresche: alle sorgenti della *suite* prehaydniana e premozartiana, familiare a lui che grande studioso fu, come tutti sanno, dello Händel?

S'intende che, proponendo questo, io non voglio affatto escludere la possibilità, da parte di qualche modernissimo sonatista, di risentire in tutta la sua pienezza la *forma-sonata* post-mozartiana. Soltanto anch'egli, di necessità, la dovrà risentire e trattare direttamente e originalmente, non attraverso al solito cartaceo e accademico diaframma beethoveniano, mozartiano e haydniano.

VINCENT D'INDY CRITICO DI BEETHOVEN

La letteratura beethoviana è altrettanto numerosa quanto (almeno per ciò che riguarda la vera critica) poco concludente. Contributi storici ne sono stati recati fin troppi, sebbene, come in tutte le questioni storiche semirecenti, il contributo delle notiziole e delle scopertelle non sia ancora esaurito, ma possa sempre arrivare qualcuno che ci apporti, con altero clangore di fanfare, magari una capocchia di spillo rinvenuta nelle vicinanze d'un appartamento beethoveniano. Tuttavia Beethoven è uno di quei geni che, come Dante e come Shakespeare e come Goethe, son destinati a non incontrare che tardi il loro critico davvero ispirato, ossia quella specie di divino interprete il quale (come diceva Platone di Ione interprete d'Omero) « si tosto senta risonare un canto di lui, tutto si risenta e l'anima sua danzi e di parlare spanda un fiume ». Esiste certo una profluvie d'analisi che non vanno più in là di quello che l'umanità più musicalmente e letterariamente *evoluta* (o addomesticata?) scorge in una sonata o sinfonia o quartetto di Beethoven: ed esistono pure più o men preziose osservazioni attorno alle transazioni trasformazioni peculiarità etc, etc, dello stile beethoveniano. Ma il male si è che analisi osservazioni abbozzi di sintesi, etc, hanno l'irrimediabile torto ; e di nascere dalla sola esperienza, musicale, quanto si voglia ma pur sempre disordinata o, meglio, disorganizzata ; e di difettare della condizione *sine qua non* per potersi avere della vera e buona critica : voglio dire la completa immersione della materia critica nel pensiero filosofico — ossia universale e superiore ad ogni pregiudizio — il qual pensiero solo può dar ordine alle analisi, organismo alle sintesi. Per es: una figura deliziosamente comica ce la fanno e chi afferma, in nome della analisi

classificatrice, i tre stili del maestro, e chi, in nome dell'unificazione sintetica, li nega: e cioè il consigliere Lenz e il romanticissimo Liszt, che per essere un grande interprete di Beethoven al piano e all'orchestra non era detto dovesse essere il *filosofo* di Beethoven. E naturalmente, come in mille casi consimili, e affermatore e negatore hanno ragione, come diceva quello: *ambitrè*. Ossia la verità è che la vera ragione l'avrebbe colui che riconcepisse, secondo una concezione veramente universale, la musica di Beethoven e non la *sperimentasse* soltanto. Ogni *empirismo* nella critica non può portare che alle contradizioni insolubili e ai chiacchericci disgustosi.

Ora è giusto riconoscere che nella caterva di studi più o meno vuoti sull'opera e la vita di Beethoven la monografia che per la collezione *Musiciens célèbres* dell'ed. Laurens ha scritto il D'Indy, è certo uno dei saggi più belli che si conoscano e specialmente tra quelli che più vanno per le mani di tutti. Tuttavia il libro del D'Indy — che fra parentesi è un importantissimo compositore non solo della Francia moderna, ma dell'intera Europa — è ben lontano dall'essere, occorre dirlo subito, quello studio completo e profondo in cui la materia critica percepita da una squisita e ricchissima sensibilità ed esperienza musicale, sia poi immersa e, direi quasi, *fissata* nel bagno d'un pensiero veramente filosofico. Anche questo libro infatti, se vogliamo continuare la metafora, somiglia a una lastra impressionata, sì, dagli oggetti luminosi, ma alla quale manchi o sia insufficiente il bagno fissatore degli acidi necessari; o meglio: questo *bagno fissatore* d'un pensiero esiste anche nella critica del D'Indy, come è in germe in ogni uomo che rifletta su un qualsiasi avvenimento; ma, appunto, come ho già detto, esso è insufficiente e non fissa bene le impressioni e non vale ad imprimerle nel loro giusto rilievo, cosicchè la luce implacabile presto o tardi le confonderà e le scolorirà. In ogni critico, si sa, esiste un uomo *di gusto* o di esperienza artistica, e un uomo di pensiero — se pure è lecito disgiungere queste due essenziali azioni comprensive che poi vengono ad agire come una sola. Vero

critico è colui che possedendo l'attitudine a gustare l'arte e a pensare che cos'è l'arte, riesce ad equilibrare gusto e pensiero, a trovare il nesso congiuntivo in questo binomio, a scoprire l'unità in questa distinzione. Il D'Indy invece appartiene a quella categoria di semicritici, la cui sensibilità o gusto estetico o esperienza artistica che dir si voglia, se proprio non entra in contradizione col loro pensiero, è però, di questo, infinitamente più ricca e più sviluppata. Grande musicista infatti, profondo conoscitore delle più sottili astuzie contrappuntistiche ed armonistiche della elaborazione musicale, come lo dimostrano anche i suoi *corsi* di composizione, il D'Indy ha nella sua monografia scoperto e frugato, quasi direi per identità di possibilità, la grandiosa facoltà di costruzione che mette il Beethoven, nonostante la sua foga sentimentale e romantica, tra i massimi architetti musicali esistiti. Tuttavia l'idea, non l'esperienza, che egli s'è fatta della musica come *arte di costruzione* è, dal punto di vista critico e filosofico, parziale ed empiristica : e non perchè qualsiasi musica, compresa quella del Debussy, non sia, sotto un certo punto di vista, e non altro possa essere che, *costruzione* : sibbene perchè il D'Indy per costruttività musicale non intende *qualunque* tipo, ma un *ristretto* tipo di costruzione. Onde se nel contatto colla personalità beethoveniana il D'Indy riesce spessissimo a impregnare la propria anima del vero senso contenuto ed espresso dall'arte beethoveniana, nel giudizio *formale* di essa egli poi non riesce a superare la propria teorica di compositore : giudica Beethoven come se avesse scritta musica secondo il metodo di lui stesso, D'Indy, o di Franck che di lui, D'Indy, fu il maestro : lo giudica insomma secondo la propria misura teorica.

La quale, in poche parole, non è che una specie di bisogno scolastico ed aristotelico di scoprir sempre un rapporto di *logica formale* nell'arte e nella filosofia. Il D'Indy è l'opposto del Debussy ; questi è un mistico del tipo bergsoniano, un mistico irrazionale, antiscientifico — un mistico *francescano*. Il D'Indy è anche lui un mistico, ma un mistico teologico, alla Tommaso

d'Aquino, — un mistico *domenicano*. Tutto per lui prende il valore d'una distinzione aristotelica. A pagina 111 scrive infatti : « comporre.... *componere :* posar con — stabilire insieme — costituire fianco a fianco..., ma i latini inchiudono in questo nobile vocabolo un'altra significazione più astratta, contenente un idea di comparazione, di piano, di proporzione e di ordine ». E più sotto scrive : « In musica l'agente principale dell'opera è ciò che noi chiamiamo *tema* o *idea*. Di questa può darsi la seguente definizione ; l'*idea* musicale è costituita per mezzo di elementi sonori, forniti dall'*immaginazione* (!), scelti dal *cuore* (!!), ordinati dall'*intelligenza* (!!!) ».

E le composizioni del D'Indy sono infatti ammirevoli per un sviluppatissimo senso della *costruzione* e la materia tematica di cui egli si serve non è dissimile da quelle poche note (talvolta un pezzetto di scala e basta) che i contrappuntisti cinquecenteschi i e Frescobaldi, Gabrieli, Pasquini, ecc., sceglievano dal canto gregoriano per farne il fondamento di costruzioni ampiamente e vitalmente sistematiche di suoni. Il D'Indy ha dato all'arte moderna stupendi e quasi isolati esempi di quella che nella sua teoria contrappuntistica chiama : *composizione ciclica ;* antichissimo modo di far nascere un'infinità di forme e decorazioni musicali da un germe quasi astratto (es. : il *capriccio* su tema *do re mi fa sol la* di Girolamo Frescobaldi (583 — 644), modo rimesso in uso dal grande maestro del D'Indy, Cesare Franck.

E fin qui non ci sarebbe nulla di male. Ogni compositore ha il suo appoggio teorico, il suo metodo o appartenente a una intera scuola, o raggiunto dal compositore stesso a forza di meditazioni individuali sull'arte — per es : il sistema dei *leitmotiv* del Wagner che non era affatto per Wagner ostacolo alla bellezza quando serviva di *fren dell'arte* a una *reale* ispirazione. Che c'importa se scolastica è la teoria del D'Indy quando essa poi lo aiuti nella creazione di opere interessanti come la sonata per violino e quella per pianoforte — che non ho mai ancora avuto il piacere di sentire eseguita da un pianista italiano. — Il male però comincia quando questa teoria dal suo ufficio di personale

« fren dell'arte » viene dal D'Indy innalzata a criterio di giudizio critico, ossia quando viene imposta come pietra di paragone al cui confronto *debbano* (non *possano)* sottostare *tutte* le composizioni musicali. Per es: l'assoluta identificazione di *composizione ciclica* con composizione in genere, fa sembrare al D'Indy cicliche certe creazioni beethoveniane che con la forma *ciclica* hanno a che vedere quanto la maniera pittorica del De la Croix con i canoni del cubismo. Per es: egli scopre che le prime note del *rondò* della *Patetica* son le stesse del secondo *tema* del suo 1. tempo e ne conclude che: « l'interesse » della sonata patetica sta nell'aver Beethoven ideato per il primo (allora) la forma ciclica. E a proposito della *nona sinfonia* giunge a quest'altro eccesso non dissimile da quei casi di etimologie medievali in cui per trovare un senso *voluto* nelle cose e nei loro nomi, si sottoponevano le somiglianze delle forme e delle parole agli arbitri più ingenui e curiosi; egli scrive infatti: « osserviamo dapprima che tutti i *temi-tipi* della sinfonia presentano l'arpeggio dell'accordo di *re*, di *si bemolle*... si può dunque considerare quest'arpeggio come vero *tema ciclico* della nona sinfonia »...

* * *

Tuttavia se questa tendenza scolastica e formalistica porta talora il D'Indy a scoprire rapporti chc non esistono, spesso quali stupende osservazioni egli non giunge a darci in grazia proprio della sua altissima sapienza contrappuntistica! Vi è sotto quest'aspetto, oltre a qualche traviatura inevitabile, una vera fioritura di analisi rapide succose serrate, concernenti in ispecie le opere beethoveniane della cosidetta 3ª *maniera*. E gli ultimi quartetti, le ultime sonate, le ultime *bagatelle*, variazioni etc, la *Nona* stessa, la immensa *messa* in *re*, sono studiate sondate sezionate dal D'Indy con una conoscenza e una profondità di comprensione addirittura meravigliosa. Si potrebbe dire che il cri-

terio di giudizio del D'Indy se non basta ad esaurire tutte le valenze beethoveniane, basta però ad abbracciarne entro la sua capacità una quantità grandissima. Quando pensiamo infatti a certe esaltazioni a calor bianco, tutte spumeggianti di sentimento e forse alcun poco di sensualità, ed al tempo stesso prive di vero profondo interesse *critico*, perpetrate sul Beethoven dal Rolland — che per essere un assai dotto storico della musica e uno squisito romanziere non riesce per questo ad assurgere alla vera critica — come ci si ritrova bene in questa solidità di saggiatura, in questa virilità austera di sguardi complessivi, in tutto questo organismo compatto e duro, fondato se non proprio sulla comprensione filosofica e universale, almeno sulla comprensione musicale di un musicista che *sa* veramente la musica, perchè ha severamente esercitati i muscoli contro le sue più aspre difficoltà; di un musicista che appunto perchè conosce che cos'è una *fuga*, può combattere con conoscenza di causa quel curioso pregiudizio che Beethoven non sapesse far fughe; di un musicista che, perchè conosce le innumerevoli possibilità della *forma-sonata* — che dalle *sonate* e *concerti grossi* del Corelli va alle *sonate* di Domenico Scarlatti, di Azzolino Della Ciaja e di Emanuele Bach, che dalle *suites* e *partite* di Frescobaldi, di Zipoli, di Hândel, di Sebastiano Bach può andare agli ultimi quartetti di Beethoven ed anche a taluna delle ultime sue *sonate-suites* — comprende appunto che queste ultime sonate e quartetti beethoveniani non presentano quella « rottura della forma » che tanti, più che ingenui, ignoranti vogliono vedervi; sibbene presentano una ripresa della *forma-suite* prehaydniana e premozartiana, ripresa che il Beethoven stesso, per quanto così prossimo a Haydn ed a Mozart, riuscì a tentare, guidato da quel meraviglioso *intuito storico* che è anche una delle caratteristiche dei romantici.

Anzi sotto questo riguardo — dell'aver cioè il Beethoven saputo ritrovare la potenzialità di certe forme musicali dimenticate o corrotte — nessuno finora, a me pare abbia compreso quanto il D'Indy, il vero valore del romanticismo in generale e

dell'opera rinnovatrice del Beethoven in particolare. Romanticismo non è *rivoluzione iconoclastica*, sibbene reazione ai continuatori dei troppo prossimi – reazione compiuta in nome d'una veramente sublime idea di quella, che il D'Indy stesso chiama « tradition élargie », ossia tradizione fondata sopra una più esatta e vasta comprensione della storia ancor da noi più lontana. Notava il Beethoven, a proposito della preparazione che si richiede a un moderno per giungere al grande stile religioso: « per scrivere della vera musica religiosa *(occorre)* consultare i corali dei monaci, studiare gli antichi salmi e canti cattolici *nella loro giusta prosodia* ». E scriveva all'arciduca Rodolfo: « l'essenziale è d'arrivare alla fusione degli stili... alla qualcosa gli antichi possono servirci doppiamente, avendo avuto, i più di loro, un reale valore artistico... e se noi altri moderni, non siamo ancora così avanti come gli antichi in quanto a solidità, *la raffinatezza dei costumi ha pertanto ampliato presso di noi alcuni punti di vista* ». Parole d'oro che io ho largamente sviluppato, senza (ben inteso) che i *critici* s'accorgessero della provenienza del loro divino germe, in un mio recentissimo libro. E il D'Indy, a giusta ragione, si riconosce in tutto l'esame della 3ª maniera beethoveniana — 3ª maniera miracolosa appunto per fusione personalissima d'infiniti stili — un figlio del romanticismo, il continuatore d'un nuovo modo (o anch'esso antichissimo?) di comprendere la preparazione allo « stile musicale, » la cui novità, a chi ben riguarda, consiste non in una infrazione della tradizione, non in una petulante ed effimera offesa ai classici, ma in una ripresa della più larga tradizione conoscibile. Non si fece perfino canzonare dagli sciocchi Beethoven con quel suo stare mesi e mesi a studiare la prosodia del canto gregoriano e l'arte corale dei mottetti e delle messe di Palestrina? E non fu ancora Beethoven colui che osò rifare cosa che credo dall'ultimo seicento in giù non avevan più saputo rifare i musicisti (specialmente quelli che non si abbeveravano alle fonti del canto luterano, i quali avevano in questa lor nuova sete una ragione per non farlo); i musicisti isteriliti nell'unico senso tonale del-

l'*unimodalità cromatico-diatonica;* (1) e non fu cioè Beethoven il primo romantico che risentì il bisogno della *pluralità dei modi musicali* e perfino d'un rinsanguamento della prosodia musicale nella ritmica greca?

Ludovico Beethoven è veramente il primo moderno che per forza di genio ha ricompreso la potenzialità illimitata della musica. E' egli riuscito all'integra attuazione del suo ideale di « *tradition élargie* »? Questo grave problema il D'Indy è troppo anticritico e *romanticofilo* non dico per risolverlo, ma addirittura per avvistarlo. Comunque egli vi si incammina, avendo appunto stabilito che la 3ª maniera beethoveniana consiste nella *riflessione* e nella ripresa, basata su di una più ampia tradizione storica, di alcuni mezzi d'espressione musicale dimenticati o corrotti. E che cos'han fatto i più importanti dei romantici posteriori al Beethoven, se non seguire questa grande via della *riflessione*, giungendo così: alla teoria wagneriana che, a parte i suoi errori, è stata la prima spinta a darci un moderno teatro musicale davvero moralmente *universale;* ai miracoli coloristici di certi musicisti come Berlioz, Liszt, e oggi Strauss; e giungendo anche alle ultime preziose conquiste dell'espressione musicale modernissima ridotta a veicolo di sensazioni così lievi e fuggevoli che pareva non potessero mai essere afferrate dal linguaggio in certe sue parti ancor duro e massiccio, o meglio, indurito, della musica: alludo all'armonia del Debussy e al declamato drammatico dei primi tentativi d'opera recentissima (2) etc. etc.

---

(1) vedere, per la spiegazione di questo mio concetto di *unimodalità cromatica diatonica*, la mia « Crisi mus. eur. » cap. II° pag. 89-106, e, prossimamente, il mio *Trattato d'armonia storica.*

(2) Es: la *Fedra* del Pizzetti ove il *declamato* è basato sullo studio « degli antichi salmi e canti cattolici *nella loro giusta prosodia* » raccomandato da Beethoven.

Il *Beethoven* del D'Indy pur non raggiungendo ancora il valore di supremo studio critico beethoveniano, è dunque un passo innanzi verso la nascita di questo studio che purtroppo ancora non esiste. Purtroppo? — Ma non è anzi questa una prova che Beethoven è ancora *vissuto* da noi con tanta pienezza che ancora non ci è lecito di trasformarlo in *ricordo* e di averne *coscienza storica?*

LISZT E LA SUA RIVENDICAZIONE

Franz Liszt è, come si sa, una delle quasi ultime riconquiste e rivendicazioni moderne. Giustificate ? Arbitrarie ? — Vediamo.

Liszt ebbe ai suoi tempi un enorme successo, ma fu successo personale, soprattutto di pianista. Come compositore egli ebbe fama contrastatissima e, a parte gli entusiasmi del giovane cenacolo che si era saputo raccogliere intorno, non potè in complesso procurarsi che una di quelle incerte nomèe cosidette *di stima*. L'esser conosciuto per un impavido e generoso protettore di genî e di artisti sfortunati, doveva certo alitare intorno a questo grande « virtuoso del pianoforte e... dell'amicizia » tale un'aura di simpatia, che se a lui fosse venuto il capriccio — e non era capriccio, ma severa necessità spirituale — di regalare, al pubblico e agli amici, non più un'esecuzione o una protezione, bensì una propria composizione, si poteva esser sicuri che pubblico e amici l'avrebbero, per gratitudine, non dico compresa per quel che valeva, ma, se non altro, applaudita piú o meno gentilmente. Tuttavia come compositore, Liszt visse e morì circondato da quel timido rispetto rotto solo dalle lodi più o meno convinte di qualche beneficato e dagli applausi più o meno cortesi di un pubblico ammiratore del virtuoso, al quale, esso pubblico, concedeva (non sempre a dire il vero) tale tributo di approvazioni con lo stesso animo con cui una schiera di cortigiani sopporta e magari àdula le debolezze di un grand'uomo. Eppure, come si vedrà, in gran parte le composizioni di Liszt non furono affatto nè i capricci arbitrarî del gran signore, accettabili in vista della sua potenza, nè le debolezze del grand'uomo compatibili in grazia delle tante virtù. Con questo non voglio negare affatto che forse qualche amico musicista (per es : Wagner)

e, certo, qualche amico critico, appartenente al cenacolo della scuola neo-tedesca, si accorgesse del vero valore di Liszt, del Liszt cioè della *sonata*, del *Dante*, degli *studi trascendentali* etc, etc. Il Brendel per es :, lo storiografo del movimento musicale neo-tedesco, ha pagine di focoso entusiasmo per l'arte di Liszt. Ma tutto sommato si può dire che questi sparisse dal mondo, non coperto dagli allori della vittoria, come Wagner, ma misconosciuto nel suo vero essere, che non era davvero quello assai esteriore delle *trascrizioni* della *Lucrezia Borgia* e del *Rigoletto* o delle *Rapsodie*. L'arte vera di Liszt, formidabile pioniere della modernissima musicalità libera e impulsiva sotto la luminosa veste magica del *colore*, musicalità succeduta a quella sei e settecentesca, deduttiva e scolastica, dello volgimento concettuale : non fu potuta comprendere che oggi e cioè dai figli della presente musicalità davvero moderna. I migliori critici contemporanei, può dirsi che non abbiano capito Liszt che a metà : Liszt infatti non poteva essere trasparente ai contemporanei di Brahms, sibbene a quelli di Strauss, di Ravel e di Albeniz.

Avvenne dunque facilmente, dopo la morte di Liszt, una iconoclastica reazione contro la sua musica, che pure aveva stampate orme indiscutibili nell'arte del suo tempo, e, più, vi aveva sparse sementi di fecondità insospettate. I pianisti-mitragliatori di note ne diffusero la produzione effimera, voglio dire tutto il pianismo rutilante e superficiale -- sebbene solcato quasi sempre di magnifiche conquiste di *colore* — delle trascrizioni e delle rapsodie. I critici troppo influenzati dalla grande rivoluzione letteraria (naturalismo) che si veniva compiendo nella poesia contro l'approssimazione, il *fumisme*, la retorica funambolesca del primo romanticismo (Biron, Hugo), travolsero nella condanna anche il Liszt senza curarsi d'approfondire se le sue composizioni recanti, è vero, titoli d'un romanticismo così hughiano come *Mazeppa*, *ce qu'on entend sur la montagne*, *Heroide funèbre*, *Die Ideale*, *Vision*, *Harmonies du soir*, non contenessero invece i germi musicali d'un progresso spirituale che trascendeva in

precisione e in sincerità il primo romanticismo musicale per lo meno di quanto il naturalismo di Zola e l'impressionismo di Manet superavano in immediatezza e in ingenuità certa pletora parolaia di Victor Hugo. Così, sia per la tecnica del compositore, sia per l'orientazione colturale del suo spirito, si venne formando, intorno alla personalità di Liszt, una leggenda repulsiva che ormai é difficilissimo dissipare onde mettere in luce il genuino carattere estetico dell'autore dei *trascendentali* e della *sonata*, e di altra, certo, straordinaria musica per orchestra e per piano.

Veramente straordinaria quando si pensi che quella musica di così audace modernità tecnica (forma) e quindi, almeno a lampi — per es: in *Paysage* — di così moderno rinnovamento di sensibilità (contenuto), fu concepita all'ombra di Victor Hugo, e non, come la musica di Strauss e di Debussy, all'ombra di Wilde di D'Annunzio di Verlaine di Cézanne e di Monet. Il Liszt infatti è il primo musicista che nella musica non teatrale (in quella teatrale non bisogna dimenticare il Berlioz oltre che Wagner) raggiunge d'un balzo quell'enorme libertà che nella pittura doveva essere faticosamente conquistata dagli impressionisti e nella musica oggi finalmente posseduta dai musicisti dell'ultima scuola spagnuola francese e tedesca. Una fantasia tecnica prodigiosa gli permette, in un tempo di ancor quasi medioevale cencettualismo, di scoprire le miracolose possibilità del colore musicale in un senso anche più moderno che lo Schumann. E si badi che dicendo *tecnica* io non intendo affatto tecnica d'esecutore, tecnica di pianista in atto, ma tecnica ideale, tecnica di colorista. Liszt riesce a scavare da solo il filone di quella dote comune oggi a quasi tutti i moderni compositori: il colore *vergine e immediato* dello strumento e delle sue sonorità. Così dalla monotonia grigia del piano fino a lui quasi sempre subordinata a disegnare con freddezza d'affetto il viluppo quasi direi *afono* delle idee e delle loro conseguenze, egli fa scaturire una tavolozza magica con la quale riesce con completa effettualità a colorire e a oggettivare musicalmente la rappresentazione delle sue più ardite sensazioni. Egli non è più il musicista sem-

plicemente *puro* che estrae dal bozzolo del tema la matassa spesso pesante e intricata dello svolgimento con la logica deduttiva del contrappunto formalistico, sebbene, a questo proposito, si possa notare come con la *Sonata* anche dal punto di vista del contrapputo e, dello svolgimento egli apre tutto un nuovo avvenire alla musica cosiddetta *pura*. Egli è il primo musicista che comprende il colore musicale e la sua intima logica ben diversa da quella del concetto musicale. Si potrebbe dire approssimativamente che spesso Wagner e Schumann, e sempre Brahms, siano rimasti schiavi o, semplicemente, seguaci del gelido *chiaroscuro* classicista, mentre Liszt sia il primo a liberarsene completamente. Del resto per ciò che riguarda la originalità e la potenzialità delle scoperte coloristico-pianistiche del Liszt, basterà osservare come dal loro inesauribile serbatoio i migliori conoscitori del pianoforte moderni non facciano ancora che attingere e svolgere le loro migliori ricerche di colore. Si ricordino, sotto questo aspetto Albeniz e Ravel e lo stesso Debussy, e, per convincersi delle vie nuove dal Liszt, tentate ed aperte non soltanto nel pianismo, si osservi un esempio per tutti: la parentela di concezione che collega lo sgargiante umoristico *Apprenti Sorcier* del Dukas con qualcuna delle deliziose pitture lisztiane tutte sprizzanti di temini e di trovate scintillanti, per es: i *Feux follets*. Ma anche esteriormente, ci si accorge di questa continuità senza soluzione che corre tra i modernissimi e il Liszt: si noti come la stessa presunta novità debussista di suggerire il verso o titolo ispiratore dei *preludi* impressionistici alla fine di ciascuno di essi, non sia d'altronde che una innovazione lisztiana. Infatti è alla fine del suo *Mazeppa* (studi trascendentali) che il Liszt annota il verso hughiano: *il tombe enfin... et se relève Roi.*

Se non che la critica della personalità lisztiana sarebbe incompleta se si fermasse qui. Le analisi, dettate dal gusto estetico degli artisti intorno alle qualità formali ed alle conquiste e ricerche compiute nel campo della tecnica compositiva da qualche musicista dimenticato o poco apprezzato son certo molto

importanti e possono condurci a novità grande di giudizî e a rivoluzione profonda di valutazioni. Così un'analisi della *sonata* di Liszt (che io spero una volta o l'altra di poter fare) ci condurrebbe, ripeto, a constatare in quali ardimenti formali possiamo riconoscerci preceduti noi moderni da un musicista che come il Liszt per tanto tempo ha avuta una reputazione — colpa forse del *furore wagneriano* — quasi nulla. Ma la critica puramente *artistica* e fatta da artisti ha il gran difetto di non porre i valori che a metà, ossia di non vedere che le posizioni positive o negative di quei valori *disgiuntamente*, senza cioè assurgere alla loro connessione sintetica, alla loro *dialettica* in una parola. Così se la rivendicazione di Liszt è in gran parte sorta dal bisogno di abbassare Wagner, e se, non a torto, è stato scoperto che nella *sonata* per es: il Liszt è andato musicalmente molto più in là di tutto Wagner, ossia — tradotto in termini più chiari — che il Liszt è più moderno, più nostro confratello di tutto Wagner, questo, per i musicisti e critici artisti, ha bastato perchè le profonde vedute poetiche, filosofiche e morali dell'immensa mentalità wagneriana fossero tosto considerate come letteratura inutile: onde Wagner non più integrato con la novità delle sue concezioni poetiche, è facilmente apparso inferiore a Liszt.

La quale incongruenza critica offensiva di tutti i più inoppugnabili valori storici-morali dell'attività umana corrisponde al paradosso di chi affermasse, in letteratura, il Petrarca più grande di Dante, solo perchè Dante nella concezione ancora scolastica e medioevale dell'arte e della realtà risulta meno moderno del Petrarca, che fu appunto denominato, dal De Sanctis e da altri, il primo uomo moderno nel carattere e nell'arte. Come se il criterio di *modernità* bastasse a elevare il contenuto d'un artista su quello di un altro.

A tali errori di critica infatuata si ovvia, non più esaminando gli artisti dal punto di vista prettamente egoistico della modernità e della novità stilistica. Veramente, anche senza stabilire confronti particolareggiati tra Liszt e Wagner, i quali non riusci-

rebbero difficili basandoli oltre che sul famoso plagio dei temi lisztiani perpetrato da Wagner, sul parallelo del loro reciproco epistolario (1); veramente la posizione spirituale del Liszt, il suo grado di elevazioni colturale, non era giunto, come quello di Wagner, a superare la media comune del tempo. Il fondo del tessuto generale del suo spirito, saggiato con saggiatura severa, risulta intersecato di sfilaccicature di bassissima qualità. C'è insomma in lui una mistura equivoca di personalmente buono e di tutto quanto il tempo ebbe poi a dimostrar falso nel primo romanticismo. Onde se il Wagner poteva trarre dalla novissima posizione spirituale dell'îdealismo pessimista germanico concezioni drammatico-musicali di grandiosa profondità che la petulante ignoranza dei musicisti si ostinerà a chiamare *letteratura*, il Liszt rimane in sostanza — e più di tutto nella sua arte — estraneo al grande movimento filosofico e colturale della Germania e s'impantana in certa semicoltura cosmopolita da *salon*, a base di Victor Hugo e di *fumisme* romantico. Infatti ci vuol ben maggior coraggio e valore spirituale a ritrovare e a rigustare le antiche leggende di Tannhaüser, di « Tristano e Isolda, » di « Siegfried e Brunilde », di « Sachs » e dei « Maestri cantori », che a intitolare un pezzo di musica *dopo una lettura di Dante* (laddove Dante e la *Divina Comedia* son molto pateticamente svisati), oppure *Tasso* : *Lamento e trionfo*, titoli che potrebbero andar benissimo come tema di componimento in un seminario di provincia. Nè d'altronde tale coltivazione spirituale di secondo e terz'ordine e talvolta assai banale (è vero che tra musicisti... ci si guarda meno) non poteva non riflettersi su certe movenze dello stesso stile lisztiano. Chi non ricorda alcuni scorci melodici di sfacciata volgarità e di tipo apertamente mayerbeeriano, per es: nell'« Eroica » (pur così magnificamente colorita), e quei passaggi a tracotanti e fragorose ottave che,

---

(1) Io sfido i lisztiani più accaniti a trovar lettera di Liszt che possa, in fatto di vera germinazione di *idee* e di *pensiero*, non di ebbrezze meditative, competere con le lettere di Wagner.

passando dallo stile all'uomo, mettono in guardia lo psicologo sul piglio un po' istrionico (1) della sua nobiltà e generosità imperturbabile come un partito preso. Non doveva a volte tale generosità pesare sui beneficandi come un giogo di ferro inarticolato?

Conclusione? — La rivendicazione di Liszt è tutt'altro che arbitraria: arbitrarie sono le deduzioni e le estensioni che da una esagerata esaltazione lisztiana vogliono trarre alcuni morbosi spiriti d'artisti e d'esteti moderni. Io penso la questione debba esser risolta semplicemente così; pur seguitando a vedere in Wagner uno dei più grandi tragedi dell'umanità, e in Schumann il vero nuovo musicista del rinnovamento tedesco, accetto ben volentieri di vedere nel cosmopolita Liszt colui che primo dei musicisti europei intravide la vasta rivoluzione musicale a cui oggi assistiamo e che del resto era chiusa in germe dentro lo stesso primo romanticismo, come altrove ho abbondantemente dimostrato. Il Liszt è dunque per noi uno spirito stranamente suggestivo, psicologicamente ed esteticamente pieno di contraddizioni che un'innata irrequietezza (e forse leggerezza) di carattere non seppe eliminare; e il Liszt è sopratutto, per forza, di una concentrazione artistica tanto più meritoria che compiuta da uno spirito, ripeto, impaludato nel filosofismo romantico di terza qualità, l'autore di una bellissima *sonata* che trascende quasi tutti i difetti scoperti dal critico e dallo psicologo in lui e che dà alla musica una forma nuova e potente d'arte.

---

(1) È da osservare però che in quel tempo d'esagerazioni eroiche, l'istrionismo era malattia comune. Quanto infatti non se ne trova in Wagner!

PREDECESSORI E EPIGONI DI VERDI E WAGNER

I.

Se è difficile oggi, per un musicista, orizzontarsi in mezzo all'impervio labirinto formato dall'incrocio talvolta contraddittorio delle tendenze musicali moderne, anche più difficile, in un certo senso, è per il critico musicale, scoprire i punti di vista più equi da cui guardare e giudicare le opere degli artisti contemporanei e specialmente precontemporanei. Si sente per esempio oggi domandare : « Giuseppe Verdi ? Veramente fu quel grande genio che le generazioni che vanno dal 30 al 70 decretarono quasi indiscussamente, o più tosto non fu egli l'indice del cattivo gusto musicale di queste generazioni? » E si sente ancora domandare: « Riccardo Wagner fu un puro genio da porsi fra i colossi della creatività umana o fu, piuttosto, un mistificatore, un corruttore della musica, le cui manchevolezze celate con ciarlataneria senza pari, a poco a poco lo squisitissimo gusto estetico dell'ultima generazione va scoprendo con quell'audacia irriverente che caratterizza tutte le giovinezze rivoluzionarie ? » Tali le domande e le opinioni contraddittorie che di continuo pullulano attorno al critico e che inevitabilmente premono, almeno un poco, sull'indipendenza del suo gusto e del suo giudizio. Solo nelle città di provincia la pace è statica e Verdi e Wagner sono inviolabili come idoli ; ma nei grandi centri di cultura la confusione è indescrivibile. Nè sorridano gli spiriti sicuri e sufficenti al dubbio che può assalire anche lo spirito più perspicace in tanto anarchico mareggiamento di accettazioni e di negazioni: pensino invece che appunto in questi

grandi centri di cultura il problema Verdi non consiste solo nel rigettare o nell'accettare a occhi chiusi il valore dell'opera verdiana; sibbene si collega con molti altri e gravissimi problemi come quello dell'*opera*, oppure, quello della superiorità o inferiorità della nostra musica sette o ottocentesca di fronte alla musica tedesca della stessa epoca. E parimente pensino che anche a colui che si profondi nello studio dell'opera Wagneriana accade subito di essere trascinato in questioni non meno ardue e complesse, talune delle quali, come per Verdi, generali — assurdità e legittimità del melodramma, superiorità della musica *pura* sulla musica d'opera etc. —; altre invece di ragione prettamente circoscritta all'epoca e all'ambiente in cui nacque l'opera Wagneriana.

Ma non è scopo del presente articolo risolvere così intricati e vastissimi problemi. Gli ho accennati solo per dare un'idea sommaria della perplessità in cui può cadere chi, non più contemporaneo di questi due compositori debba avvicinarsi alle loro opere, nonchè per chiarire la mia posizione verso il melodramma o « *opera in musica* » in genere e verso il melodramma in particolare di Verdi e di Wagner, chiarimento necessario a chi debba per una ragione qualunque parlare di Verdi di Wagner oggi che nè l'uno nè l'altro, dopo la fama enorme di cui godettero, non vengono più accettati senza un'infinità di riserve. Così io, a tutti i problemi e questioni cui sopra accennavo, risponderò semplicemente: 1° — che per me il famoso *dramma in musica* non può essere quell'*assurdo* che da alcuni si vuole, dato che non saprei come si potesse creare capolavori (e se ce ne sono dei capolavori nel melodramma!) con un mezzo estetico assurdo e quindi sbagliato; 2° che io non so comprendere come si possa parlare di accettazione e negazione *totale* per due autori come Verdi e Wagner quando essi abbiano avuto un'esistenza estetica tale, da eccitare la coscienza degli uomini a discuterli così vivacemente.

Posto questo, procurerò di risvegliare invece l'attenzione sulla parentela che presentano l'opere di Verdi e di Wagner

con quei compositori che soglionsi chiamare i predecessori e gli epigoni — o semplicemente — i successori di un artista. Prima di tutto, Verdi e Wagner ne hanno di questi predecessori e di questi successori ? E se ne hanno la critica ha avuto di costoro la coscienza necessaria per trarne le conseguenze e importanti che se ne possono trarre ? Si pensi, per esempio che lo stabilire una linea ininterrotta di operisti romantici così tedeschi che italiani, nella qual linea Verdi e Wagner rappresentino non il culmine inoltrepassabile ma le magnifiche vette di una catena che forse non è giusto considerare già come chiusa, può essere d'importanza grandissima non solo per la storia teorica del dramma musicale, ma ancora per il suo sviluppo avvenire.

II.

Il vero fondatore dell'opera moderna tedesca non è Wagner, come comunemente si pensa, ma è Weber. Certo anche Mozart, per non citare operisti tedeschi minori (1) in Italia pressocchè ignoti, se non altro col *don Giovanni* e specialmente col *finale* di quest'opera aveva già presentita la via del nuovo teatro romantico. Ma il vero primo musicista drammatico che pur non in tutti i particolari ma nell'architettura generale della sua opera scuopre e prepara un grande nuovo mondo drammatico alla musica teatrale tedesca è Weber. In fin dei conti, qualunque sia il barlume d'aurora che si possa trovare negli operisti tedeschi anteriori a Weber, e qualunque sia l'energia di nazionalizzazione degli antichi musicisti tedeschi in generale, tuttavia essi rimasero a lungo sotto l'influenza dell'opera italiana e talvolta francese. Non si può negare che attraverso questa doppia influenza le caratteristiche della razza (maggiore intimità e intensità opposta all'esteriorità plastica di quasi tutta la musica

(1) Nell'opera buffa il delizioso Lortzing, per es.

sei e settecentesca italiana) non si palesino in alcune individualità potentissime, come per es. nel massimo Gluck. Nondimeno libretti e musica tedeschi d' avanti Weber sono tutti, o quasi, emanazione, diremo così, della civiltà e della coltura latina; sono cioè figli del grande fenomeno colturale latino per eccellenza: voglio dire dell'Umanismo. Il teatro nazionale veramente tedesco nasce colla grande rivoluzione spirituale sorta in opposizione all'umanismo, col Romanticismo — fenomeno in apparenza almeno, e certo nelle sue intenzioni radicalmente anticlassicista. Ed eccoci così a un *Oberon*, a un *Freischütz*, e a un *Euriante,* opere che si staccano ormai del tutto dall'umanismo latino e classicheggiante. Perchè non bisogna dimenticarci che il teatro musicale consta di un elemento musicale e di uno poetico. Era quindi necessario, per una completa rinnovazione del teatro musicale tedesco che si cominciasse dal cambiar di sana pianta il così detto libretto ossìa il suo soggetto e il suo stile. Così alle deità serene e statuarie dell'Olimpo classico succedettero naturalmente le fantastiche turbinose ridde di gnomi e di elfi delle saghe nordiche e agli eroi ben parlanti e ben pensanti e poco attivi del teatro ellenicheggiante dovettero succedere gli eroi nordici rudi di mano e aspri di linguaggio. Ma il cambiamento del soggetto poetico non poteva anche non andar di pari passo con un cambiamento quasi radicale della musicalità tedesca in genere. Prima di Weber (e nello stesso Beethoven in parte) la musica rimaneva come un estremo frutto della squisitissima euritmia umanistica spesso degenerante in arcadia flaccida e sfibrata. Con Weber scoppia e irrompe la barbara anima nordica sdegnosa del fren dell'arte latina. Si ripete insomma il tragico cozzo tra la barbarie energica dei popoli alemanni e la civiltà bizantineggiante dei popoli latini, cozzo che già avvenne tra Lutero e la disciplina cattolica romana. Il gruppo Weber Wagner Schumann nella musica tedesca rappresenta contro la nostra tradizione musicale, molto più che il gruppo Schütz Buxtehude Bach, ciò che nella religione rappresentano Lutero e gli altri protestanti contro la nostra tradizione cattolica. E

anzi io penso che quando Weber compose l'*ouverture* dell'*Euriante*, dovette sentirsi gonfiare il petto dallo stesso respiro profetico che gonfiava il petto dell'antichissimo bardo e cantore tedesco. Infatti se io ripenso questa miracolosa *ouverture* i cui ritmi rozzi e barbarici continuamente rimbombano per tutta l'opera, mi si riempe l'animo di meraviglia scoprendo quasi in essa germinalmente l'embrione della monumentale opera Wagneriana e quindi di quasi tutta la moderna musica d'opera (e anche spesso non d'opera solo) tedesca. In fatti il ritmo generatore di quest'*ouverture* (e dei cori e di altre scene dell'*Euriante)* non si riascolta forse nel *Tannhäuser* nel *Lohengrin* preludio : (3° atto*)* e giù giù, attraverso l'opera successiva di Wagner? E non si riascolta anche oggi prorompere sempre giovane e indomabile nell'incominciamento del poema sinfonico *Don Giovanni* di Strauss e in tant'altra musica d'opera e di concerto di questo grande epigone dei massimi romantici tedeschi ?

Il risveglio romantico della musica tedesca è dunque, penso, caratterizzato da una specie di nuovo atteggiamento musicale sopra tutto *ritmico (*non è qui il caso di studiare l'importanza accresciuta del *ritmo* nell'arte dei romantici*)*, affermatosi in modo più rilevante nell'*opera* in musica. E di ciò penso che la coscienza dei musicisti tedeschi è così istintivamente persuasa che quello che a noi nell'opera teatrale ultima dello Strauss sembra quasi plagio di vile epigone, non è in realtà che spontanea continuazione e svolgimento di un grande linguaggio melodrammatico musicale sgorgato dalle viscere più profonde della razza tedesca attraverso l'opera popolaresca di Carlo Maria Weber.

III.

E in Italia ?

Certo che in Italia il romanticismo non fu fenomeno indigeno, bensì fenomeno d'infiltrazione estera, in gran parte in contrasto con tutte le nostre più genuine tradizioni. Ma ciò non

toglie che anche in Italia il romanticismo non suscitasse nel teatro musicale un rinnovamento parallelo e analogo a quello che stava avvenendo nel teatro tedesco. Così avemmo il nostro Weber. E chi fu? Oggi sembrerà strano affermarlo; ma sebbene il nostro risveglio non sia stato così unilineare e da pochi compiuto come in Germania, il primo del gruppo che sconvolse fin dalle sue fondamenta il nostro teatro fu... Rossini. Proprio così. La linea dei compositori di quel nuovo teatro in cui la *passione*, carattere precipuo del nostro romanticismo, spolverò via violentemente i lazzi un po' insipidi, le smargiassate spagnuolesche, la cipria e le minuettanti malinconie, e le gelide astrazioni classicistiche; la linea cioè che passa attraverso a Donizzetti per culminare in Verdi, fu aperta da Rossini. Mi spiace di non poter fare, per questa linea Rossini Verdi, ciò che dovrei anche fare per la linea Weber-Wagner-Strauss, e cioè un'analisi delle forme drammatiche che caratterizzano il linguaggio musicale usato, con le debite differenze personali, da questi compositori. Spero però che i lettori s'immagineranno da loro come attraverso a una tale analisi vedrebbesi chiarissimamente che certe situazioni drammatiche ed espressive del nostro teatro ancora in voga presso gli ultimi suoi rappresentanti Puccini e Mascagni, il primo a scoprirle fu Rossini. Citerò per tutte il *colpo di scena*, seguito dall'inevitabile espansione musicale (pezzo concertato vocale oggi sostituito in Mascagni dalle melodicissime perorazioni strumentali pseudo-wagneriane), dell'apparizione dello spettro di Nino nella Semiramide di Rossini. Il congegno di tale « grande scena » in realtà non è forse l'invariato prototipo del concertato che segue all'impazzimento di Elvira nei *Puritani* di Bellini, oppure del concertato che segue all'offesa lanciata da Alfredo contro Violetta nella *Traviata*, fino all'implorazione di De Grieux alla fine del 3° atto di *Manon Lescaut* di Puccini seguito dalla calda perorazione orchestrale che tutti conoscono, per non citare scene e brani musicali analoghi nelle opere di Pietro Mascagni?

Per tutto ciò io penso che il nuovissimo operista italiano,

ricordandosi che alla fin fine noi moderni non siamo davvero usciti dall'orbita del romanticismo — che cosa sono i futuristi per esempio se non degli estremi romantici? — dobbiamo non sdegnare l'esempio dei tedeschi, i quali, con a capo Strauss, non cercano di rompere violentemente la tradizione dei loro grandi romantici Weber e Wagner, ma piuttosto s'adoprano a flettarla secondo la necessità dello spirito moderno. Come sarebbe bello da parte di un potente nuovo operista italiano il non rompere la tradizione Rossini Donizetti Verdi, ma al contrario il generare un teatro nuovo e più alto sì, ma di *continuazione*! un teatro, cioè che, date le troppo diverse condizioni della nostra coltura e di quella in cui sorsero Donizzetti Bellini Verdi e, ultimamente Mascagni e Puccini, fosse oltre che di continuazione intelligente, di purificazione e di perfezionamento! (1) Certo ripeto, che in tale opera di svolgimento e di rinnovazione al tempo stesso quest'operista dovrà non dimenticarsi che il massimo forse degli operisti romantici italiani, il Verdi, non superò certo, se non col *Falstaff*, l'opera popolareggiante, ossia il limite raggiunto, presso i tedeschi, dal Weber. Ma questo fatto dovrebbe incoraggiarlo sempre di più, invece che avvilirlo. Infatti in un certo senso la linea degli operisti romantici tedeschi prima con Wagner e oggi con Strauss è molto più avanzata che da noi, nè Verdi (a parte il suo grande valore d'impeto e di ritmo ingenui) è l'eguale di Wagner, nè Puccini e Mascagni (a parte la loro sincerità) sono gli eguali di Strauss; onde da noi il campo dell'opera è di fronte a tutto quello che di modernissimo vi si può seminare, ancora vergine. Ma questa non è una buona ragione per rinnegare le splendide possibilità *ancora incolte*, del tipo Verdiano. Forse che Wagner sdegnó di partirsi da Weber?

---

(1) Per essere più chiaro annoterò come questa continuazione non deve affatto significare esclusione delle più serie conquiste straniere nel campo dell'opera, nè tanto meno opposizione alle novità di chi veramente abbia genialità originale per introdurle nella nostra opera.

VERDI VECCHIO O VERDI NUOVO?

Se a questo mondo c'è una cosa divertente, è — in quella pettegola provincia del vastissimo reame dell'arte che è la *critica musicale* — tener dietro alle continue metamorfosi dei giudizi fabbricati e manipolati dai più o meno pettegoli abitatori di detta provincia. Per es: un artista durante il tempo o grato o ingrato in cui vive, per la ragione stessa che vive, tiene un po' sempre a bada la cagnara irrequieta dei giudizî; se non altro la raffrena col semplice fatto che, seguitando a produrre, rende quasi sempre contradittori i giudizi dei critici musicali. Ma appena è morto, la vicenda è esilarante. In fatti, passate le esequie ufficiali in cui tutti, ammiratori o denigratori dell'estinto, atteggiano il volto alla compunta maschera di circostanza, la prima cosa che fanno i critici è di dire esattamente il contrario di ciò che dicevano i contemporanei. — Quali erano le opere che piacevano di più? Quelle di questa o di quell'epoca, quelle della gioventù o della vecchiaia del compositore? E quali sono le dimenticate o le non ancora comprese? — Ed ecco che la critica scoppia in una riprovazione disdegnosa delle opere che troppo piacquero, per prender sotto la sua tutela le opere che furono dimenticate, o quelle non ancora comprese. Nelle prime delle quali, ossia le opere dimenticate che per lo più sono le primissime (dicono i critici), « è contenuta la vera personalità dell'autore »: nelle seconde delle quali, ossia le opere non ancora comprese, (dicono sempre i critici), « appare un atteggiamento assolutamente impreveduto nello sviluppo totale dell'autore ». E compiuto questo capovolgimento dei valori, per un istante la muta dei critici si placa. Ma ecco che a un tratto vien fuori un Tizio che risolleva la tempesta, proclamando che un curioso

pregiudizio — che gioia, fra parentesi, per quel critico che può empirsi e sciacquarsi bene la bocca di questa parola-talismano! — che un curioso *pregiudizio* pesa sulle opere del famoso musicista morto alcuni anni fa. Non sono le opere dimenticate o incomprese le sue più belle; bensì quelle che anche a tempo di lui più riscossero l'approvazione del pubblico... E così la cagnara ricomincia e poi di nuovo si placa; ma si può esser sicuri che ben per poco si placa, giacchè a Tizio succederà un Caio che chissà a quale nuova metamorfosi di giudizi ci farà assistere!

Questo che ho detto, a un dipresso sta oggi accadendo per l'opera di Giuseppe Verdi. Vivo: la solita vicenda delle prime conquiste, dell'affermazione, della gloria, dell'evoluzione più o meno seguita dal gran pubblico, da quel caratteristico pubblico di Verdi, che io chiamerei volentieri *presèntico* a differenza del pubblico *futurista* di un Wagner o anche di un Beethoven; e poi, finalmente il sorpassamento anche di questo pubblico presèntico per un salto verso una bellezza come quella del *Falstaff*, che io non direi senza pubblico (chè non c'è bellezza che manchi di un *suo* pubblico), ma almeno destinata ad un pubblico completamente diverso da quello solito che andava in visibilio udendo i giuochi atletico-vocali della *pira* e del *si, vendetta, tremenda vendetta*. Morto: una prima esequie di panegirici vuoti come tutti i panegirici ufficiali; quindi, un primo voltafaccia della critica stufa di aver dovuto sempre fare a patti con l'entusiasmo del pubblico. « Le prime opere di Verdi? Ma via! Neppur parlarne. Le opere della seconda maniera *Traviata, Trovatore, Rigoletto*, fino al *Ballo in maschera?* Oibò! — trivialità, romanticherie senza diritto di resistenza alla distruzione del tempo. Le opere della terza maniera (dal *Don Carlos* all'Otello)? Bah! si comincia un po' a ragionare; ma sempre quanta zavorra, quanta abbondanza di effettacci romantici e faciloni! » — Insomma: l'unica opera che allora sembrò potersi salvare, fu il *Falstaff*.

Questa dopo la morte di Verdi fu la prima posizione della

critica più evoluta; di quella critica che in Italia è stata per molto tempo non scritta, ma solo detta, da quei fortunati, che per avere la facoltà di andare ogni tanto in paesi veramente musicali (Germania, etc.) si sarebbero sdegnati di scrivere *coram populo* giudizi così evoluti in una terra di *beoti nati*, come la nostra. A questo tipo di critica, parzialissima, per quanto severa, e al suo contenuto superbo, contribuiva anche l'idea (comunissima al di là delle alpi) che *l'opera* — non dico *questa* o *quell'*opera, ma l'*opera* in genere — sia produzione d'arte inferiore e che quindi, soltanto dopo avere scritto qualcosa di semisinfonico (un quartetto) e qualcosa di non teatrale (la *messa di requiem*), Verdi ormai meritasse dall'alto consesso dei critici e degli squisiti bongustai, solidamente fondati sul gusto germanico, di vedersi salvata l'ultima opera sua, il *Falstaff*.

Ma sopraggiunse presto un altro atteggiamento verso l'opera verdiana ed oggi anzi accenna, nella provincia della critica musicale, a dilagare e ad affermarsi. Ragionano i critici di quest'ultimo indirizzo: « ma non cerchiamo di cambiare fisonomia alle cose. Verdi è Verdi, non è Wagner. Realmente egli era negato al sinfonismo e alla musica non teatrale e melodrammatica; il suo *quartetto* è una miseriola che non segna nel suo sviluppo spirituale altro che la data d'un momento di amnesia, e la sua *messa*, come esempio di stil religioso, è una prova di più dell'impossibilità che aveva il Verdi a concepir musica in forma diversa dalla solita *aria* o *pezzo concertato* arcimelodrammatico: è rendere al Verdi un cattivo servizio dare a queste opere una troppo grande importanza. Il vero Verdi non va dunque cercato nelle sue ultime cose: anche il *Falstaff*, rispetto alla pienezza lirica e drammatica di un *Rigoletto*, è un'opera fiacca in cui la materia non è afferrata e incendiata completamente dall'impeto e dalla foga passionale; già nell'*Otello* apparivano i segni della decadenza senile. Il vero Verdi è il Verdi brutale ma sincero, crudo ma schietto del *Nabucco*, dell'*Ernani*, dei *Lombardi* e poi il Verdi più pieno e cosciente del *Trovatore*, del *Rigoletto*, della *Traviata*, della *Forza del destino*, del *Ballo*

in maschera e di quella, rigurgitante d'ispirazione, *Aida*, che è frutto certo della più matura e piena virilità del maestro di Busseto ».

Questo è l'ultimo atteggiamento della critica verso Verdi, atteggiamento che accenna a serpeggiare intorno a me sempre di più e che presto è facile divenga una delle effimere posizioni di riposo, quando abbia vinto e sopraffatto l'opinione dei critici fovorevoli soltanto all'ultimo Verdi.

Ora chi è che ha ragione delle due schiere di critici, forse i primi, forse i secondi, forse una terza schiera di critici irriflessi, più istintivi accettatori o rigettatori che critici, voglio dire il pubblico? — Penso che nessuno dei tre abbiano ragione: nè i critici che negano il Verdi vecchio per il Verdi nuovo, nè i critici che negano il Verdi nuovo per il Verdi vecchio, nè il pubblico stesso. Sibbene la ragione *intera* l'ha l'autore stesso, Verdi, tutto Verdi e vecchio e nuovo, Verdi della *Traviata* e Verdi del *Falstaff*, se proprio non Verdi del *quartetto* e della *messa*.

Di fronte infatti ai primi critici, ossia ai critici accettatori dell'ultima ed ultimissima maniera Verdi, avrebbe infatti potuto dire: « non andate in Germania: non raffinatevi troppo; non scandalizzatevi alle mie cornette e alle mie cabalette e ai miei urli e alle mie cadenze. Se sentite davvero la semplicità e l'eleganza dei mezzi con cui, dopo tanto infuriare di enfasi quasi popolaresca, un giorno sono riapparso al mio paese (anch'esso pacificato) avendo sulle labbra il sorriso bonario d'uno scetticismo consapevolmente canoro; e se l'opera che produssi in quest'ultima metamorfosi della mia lunga vita laboriosa, il *Falstaff*, è veramente la mia cosa più profonda di gusto e di equilibrio artistico; non per questo dovrete disprezzare il mio primo e il mio secondo canto. Io sono stato sopratutto un impetuoso, un tragico; io sono della stirpe dei Tintoretto; e se alla fine della mia vita volli risorridere il sorriso comico del Boccaccio temperato dalla bonomia casta del Manzoni, non per questo voi dovete disprezzare le mie opere materiate di passioni semplici e rudi. Rifatevi ingenui, rifatevi popolo e sentirete

com'è paesana e bella e schietta la forza con cui io commovevo le turbe in un tempo in cui il vento dell'eroismo alimentava l'azione, forza che a volte dava squilli di profezia e di battaglia, e a volte s'addolciva in sussurri d'amore che possono sembrare falsi solo a chi ha l'immaginazione malata ».

E ai nuovi critici il buon Verdi dalla parola schietta e un po' sgarbata sono certo che direbbe: « non mi fate troppo i *sinceri*, voi laggiù! non mi andate a caccia troppo del popolano, del rude, del vivo e del bècero! Se belle sono le opere prime e seconde che, delirando anch'io di gioventù gettai con abbondanza giovanile a un popolo che ringiovaniva, bello è anche il *Falstaff*, che sembra una di quelle sere calme, di quando tutto il giorno ha fatto tempesta e poi sul tardi rischiara, e forse mai come allora il cielo, della notte diviene così buono e placido e l'aria così trasparente ».

E Verdi avrebbe ragione, giacchè la linea di svolgimento dell'opera verdiana con tutte le sue più varie vicende e anche contradizioni, somiglia proprio a un'unica strada montanina qua e là bagnata di pozzanghere anche fangose, ma tutta sparsa di fiori spontanei, selvatici, ma recante a una bella vetta donde si scorge qualche *nostro* riassuntivo e immenso panorama. Non vi sono che gli amanti dei *quadretti di genere* che ne scelgano questo o quel solo tratto, o gli amanti dei panorami definitivi ed ufficiali che ne prediligano il solo sbocco sulla vetta che la conclude. In realtà *tutta la strada* ha la sua ragion d'essere e tutta odora innebriantemente ora di madreselva ora di spigo o di borraccina e di mentastri e tutta è degna di condurci alla mèta, ossia al *Falstaff*. Il quale veramente, sebbene la via non sia tutta in pianura, bensì spesso s'elevi a molte altezze, rappresenta nell'opera verdiana la vetta delle vette, cioè una di quelle vette da cui, come da molti capolavori italiani, si scorge uno straordinario panorama nel quale sembrano stendersi e riassumersi compiutamente secoli di vita italiana. Opera dunque di sintesi potentissima e quasi direi superindividuale, dopo un lungo cammino attraverso ai necessari elementi personali per comporla.

IL VERO SIGNIFICATO STORICO DELLA " TRAVIATA „

Nella vita di certi uomini di genio sonovi delle ore a volte prodigiose; delle ore in cui la genialità sembra entrare in eruzione e generare la bellezza a grandi getti di materia incandescente senza interruzione, proprio come se fosse un vulcano. Allora chi assiste a quella solenne orgia di creazione, crede quasi di partecipare allo svolgersi di un miracolo naturale, giacchè la mente dell'artista nell'inesauribile produzione delle forme che trae di sè, sembra eguagliare, pur nella sua angustia umana, l'infinito ritmo della vita cosmica con i suoi immensi vortici di fenomeni siderali e tellurici. Giuseppe Verdi ebbe una di quest'ore miracolose quando, uno dietro l'altro, scrisse il *Rigoletto*, il *Trovatore*, ed ultima la *Traviata*.

Nella *Luisa Miller* (1849) c'è come l'alba di questa straordinaria giornata: la brutalità dei colori e dei ritmi con cui Verdi aveva infiammata la plebe della sua patria risorgente, cede a un tratto il campo alla dolcezza improvvisa d'un'armonia di toni più delicati e più soavi. La romanza « Quando le sere al placido chiaror d'un ciel stellato » è una grande novità nella musica verdiana, tanto grande novità che il più profondo critico del tempo — oggi ingiustamente dimenticato dagli Italiani che purtroppo spesso lasciano affondare nell'oblio i loro tesori più preziosi — il Basevi, prese, giudicando quell'aria, uno dei granchi più formidabili che critico abbia preso, egli che pure durante l'epoca della produzione troppo giovanile del Verdi era stato uno dei pochi italiani che non si lasciasse annebbiare il

cervello dall'entusiasmo esagerato o dal disprezzo altrettanto esagerato.

La *Luisa Miller* era come uno di quei paesaggi dagli alberi un po' chiari di fiori primaverili che si vedono apparire lievi lievi in uno squarcio di nebbie subito dopo la pazza furia d'un temporale marzolino. Il genio di Verdi fino alla *Luisa* era stato come in tempesta. Ma questa tempesta con la sfrenatezza un po' sgarbata delle cabalette triviali, delle cornette impudenti e di tutto il *rataplan* d'un'orchestrazione un po' barbarica, era stata appunto come una mattutina bufera di primavera. Passa, e la terra ricompare tutta bagnata di guazza scintillante e tra le nebbie nere e difformi luccicano e tremolano gli olivi con delicatezza infinita e il sole del mattino non è mai così chiaro e l'aria è buona e si sente che tutto rinasce, deve sempre rinascere all'infinito.

E tutto rinasceva davvero anche in Verdi, anche attorno a Verdi. Rinasceva il suo antichissimo paese, e rinasceva anche più forte più conscio di sè il novissimo genio del compositore. Ed ecco il *Rigoletto*, opera solida, proporzionata e nitida in ogni sua parte sebbene percorsa dallo stesso vento impetuoso di leggenda drammatica che già aveva percorso una delle migliori opere del romanticismo musicale italiano sorella al *Rigoletto* per il libretto e per lo spirito della musica: la *Lucrezia Borgia*. Ed ecco il *Trovatore* una delle opere che, a parte certe ricadute nel primo stil di zavorra verdiana usato e abusato in molte delle opere precedenti alla *Luisa*, noi dobbiamo considerare come una delle creazioni più originali non solo del teatro verdiano ma del teatro musicale tutto. Si ricordi la bellezza straordinaria del 4° atto di esso *Trovatore*, con il quale la primavera del genio verdiano è nella sua pienezza. Il marzo coi suoi strosci d'acqua irregolari, col rotolare improvviso dei suoi tuoni, colla sferza sgarbata dei suoi venti è ormai ben sorpassato: la bella primavera con la forza del sole nuovo fa più nitide le forme, fa più limpidi i colori. Il *Trovatore* infatti sembra soffuso di odori semplici e campestri, e se il dolore vi è

qua e là terribile, immerso com'è nella strana ombra romantica appena rosseggiante dei fuochi zingareschi, la melodia invece vi è talvolta divinamente idillica, ma di un idillico rude, come certo dovevano essere le più antiche nenie italiche, le nenie delle Carmente e dei re pastori avanti ancora la fondazione di Roma....

Comunque quest'ora genialissima di Verdi dopo il *Rigoletto* e dopo il *Travatore* sembrava doversi chiudere. Quando dopo una lunga preparazione misteriosa in mezzo alle più strane e dolorose esperienze interiori ed esteriori, il genio prorompe non in un solo ma in due capolavori di piena spontaneità, la logica comune insegna che il genio *si debba* riposare. Invece il genio è al di sopra della logica comune, e se non è irrazionale, segue però una ragione più alta e più feconda. Chi infatti conosce il ritmo di tutte le grandi creazioni (la composizione di un poema, la deduzione d'una verità scientifica) sa che a un certo punto lo spirito fa la sua scoperta più originale quasi in virtù della forza stessa con cui già si è profondato in creazioni precedenti. Accade spesso che il genio compie il vero *salto in avanti* proprio quando lo sforzo sembrava per esaurirsi. È così che dopo il *Rigoletto* e il *Trovatore* il genio di Verdi compì il suo più audace *salto in avanti*, fece la sua più nuova scoperta artistica nel campo dell'opera: la *Traviata*.

Col *Rigoletto*, Verdi, com'ho già detto, dopo le incertezze tempestose dell'adolescenza del genio, si riallacciava, per mezzo di un improvviso accrescimento di sè, a uno dei capolavori del primo romanticismo italiano: la *Lucrezia Borgia*. Col *Trovatore* si slancia in cerca di una più personale posizione drammatica. Ma il libretto confuso e slegato lo tradisce ed egli versa la materia in fusione della sua musica in una forma troppo mal modellata. Di più: se il *Rigoletto* si era, in certe sue parti almeno, tenuto prossimo a quell'ideale di maggiore intimità che con tanta dolcezza ingenua era balenato a Verdi nella *Luisa Miller*, il *Trovatore* forse da quest'ideale si allontanava un poco, ne perdeva il filone delicato e segreto nel tumulto d'un roman-

ticismo troppo oscuramente tragico. Nella *Traviata* invece Verdi scopre la sorgente libera e pulita di quella sorgente d'intimità. La *Traviata* è il giorno pieno di quella delicata *sentimentalità* di cui la *Luisa Miller* era stata l'aurora. Mi si permetta brevemente di esaminare il carattere e il valore storico di questa *sentimentalità*.

Il romanticismo in arte ha sopratutto significato *passione*, abbandono alla passione. Ma uno stato d'anima storico difficilmente rimane statico, sibbene si svolge e dopo la sua prima fase, che è quasi sempre eroica, si umanizza, diviene più alla mano, più facile, dirò così, più comune. Il primo romanticismo fu straordinariamente eroico : in Germania *Goetz von Berlichingen*, in Italia *Adelchi*, in Francia *Lucrezia Borgia* sono tanti capitoli di un medesimo immenso poema drammatico in cui i primi romantici hanno lavorato tutti perseguendo uno stesso ideale di grandioso rinnovamento d'eroismo. In fondo in fondo se il romanticismo voleva contrapporsi al gelido classicismo degli ultimi umanisti del 700, dapprima non riesce a liberarsi dal concepire tutto *grandioso*, tutto *eroico*, come appunto faceva il classicismo. Il Triboulets, gli Adelchi, i Goetz etc., per quanto siano più, enormemente più appassionati dei Catoni e degli Enea del Metastasio, pure non sanno rinunciare ad essere eroi.

Ma il romanticismo con l'importanza che dava alla passione doveva abbandonare ben presto quest'eroismo obbligatorio. E lo fece ben presto Dumas figlio con la *Dame aux Camelias*. Egli segna coraggiosamente il trapasso dal romanticismo a passioni eroiche al romantismo più semplice, espresso in passioni più umili, in sentimenti più intimi.

Il difficile era che di questo trapasso s'accorgesse un musicista. Ma Verdi era egli stesso, com'ho sopra notato per la *Luisa Miller*, in via di scoprire oltre la troppo austera passione eroica, il sentimento più semplice e più dimesso. Quindi potè con facilità compiere lo stesso salto che fece il Dumas abbandonando le fastose Lucrezie Borgie per portare sulla scena la

umile cortigiana parigina. Ma il pubblico? Il pubblico si trovò malamente disorientato dinanzi a quel formidabile tentativo (per allora certo formidabile) da parte di un musicista di accostarsi alla vita quale ce la descrivono i prosatori e i romanzieri e non quale ce la ingrandiscono i poeti troppo eroici. E il pubblico fischiò, ma Verdi ebbe la sua grande ragione, chè con la *Traviata* egli aprì tutto un nuovo mondo alla musica d'opera: il mondo di quelle opere che più tardi dovevano chiamarsi *veriste* e da cui doveva nascere, per opera anche di altre influenze concomitanti, un'altr'opera novissima nel teatro italiano: la *Cavalleria Rusticana*.

IL SIGNIFICATO NAZIONALE DEL « FALSTAFF »

Non so se altri abbia mai notato come il carattere italiano sia fatto spesso oggetto di due concezioni affatto disparate: l'una, quella della vulcanica natura appassionata, della facilità nostra a infiammarci, ad essere impulsivi ed impetuosi, e ad elevarci, anche, a intuizioni d'immensa acutezza e comprensività; l'altra, la concezione d'una nostra tendenza a equilibrarci su di una saggezza profondamente scettica ed ironica: in Italia — v'è chi dice — è *l'Orlando Furioso*, non la *Divina Commedia*, il poema nazionale; è *l'Orlando Furioso*, con quella sua fugacità di visioni che lo fa rassomigliare a un gran scenario di veli dipinti e flottanti a cui dietro traspaiano altri veli meravigliosamente dipinti, e via così all'infinito; l'*Orlando Furioso* con quella sua saggezza scettica contenuta nelle ottave di preludio a ciascun canto. Ma, per contrario, v'è chi si offende di questo buon senso, che dovrebb'essere il nostro vanto principale ed anche la prigione donde non ci potremmo mai slanciare in campi più fertili e lussureggianti; v'è chi, per dimostrare in noi la possibilità d'una spiritualità meno arida e più tragicamente feconda dello scetticismo ironico, sdegna perfino di accorgersi dell'esistenza di questo: v'è chi, insomma, per la *Divina Commedia* e la *Cappella Sistina* nega il *Decamerone* e l'*Orlando*.

Non è quì il caso di entrare a discutere se questa specie di *antinomia nazionale* tra il fuoco della passione e il sorriso dello scetticismo (a volte confinante addirittura col cinismo) non debba essere composta in una larghissima sintesi di tutte le possibilità più svariate della coscienza nazionale: una sin-

tesi che contempli tutte e tre le diverse posizioni spirituali superanti l'eterna e inabolibile tragedia e commedia della passione : voglio dire : la religione (Dante, Palestrina) : la filosofia (Campanella, Bruno, Vico, Gioberti) ; oppure il semplice *buon senso* in cui spesso accanto ai capricci della bizzarria, vengonsi ad amalgamare con grazia squisita le due posizioni precedenti (Ariosto, Boccaccio).

Il fatto sta però che chi voglia avere un'integra concezione della coscienza italiana, non può non pensare una storia della nostra civiltà e coltura immune dal contrasto tra la passione e la fede e tra l'indifferenza e il riso. Accanto a Dante e alla pittura e musica mistiche del trecento, scoppia la risata cinica del Boccaccio. Accanto a Michelangiolo e a Palestrina sorride signorilmente nella bella barba d'umanista, l'Ariosto. Accanto a Gioberti e a Rosmini sorride, quando ancor lui non è dantescamente tragico, con consapevole bonarietà il Manzoni. E fenomeno ancora più strano, accanto alla grandiosa speculazione del pensiero filosofico meridionale sghignazza scetticamente *l'opera buffa*. La quale non è, come alcuno tende a credere, una qualsiasi degenerazione della nostra musicalità gloriosamente salita al suo vertice in Palestrina e in Monteverdi, ma ormai decaduta fino al ridicolo : sibbene è la traduzione in musica del buon senso fine e bontempone un po' cinico, e profondamente nazionale.

Il romanticismo può sembrare di aver mutate radicalmente le sorti della nostra coscienza: romanticismo è stato soprattutto reazione allo scetticismo, a volte leggero, del settecento. E certamente, quell'immensa ondata di nuova e più vigorosa passionalità in tutte le manifestazioni della vita dall'arte alla politica, che fu il romanticismo ; quell'ondata tumultuosa e croscianteda cui emersero uomini e fatti nuovi e impreveduti, Beethoven e Napoteone, Verdi e il Risorgimento italiano : non po teva nel suo potente mareggiamento non modificare con violenza l'orientazione sentimentale della nostra razza. Si ebbe a sdegno il riso : si volle più che la tragedia classica, il *dramma* :

e le filosofie si rinsanguarono di nuova linfa: e il cattolicismo dal misterioso sguardo di sfinge impenetrabile, si umanizzò, si confuse per un momento con il grande martirio nazionale. All'arte in generale scettica e all'opera buffa in particolare furono sostituiti i drammi dei conflitti supremi, delle passioni senza ritegno, delle ambizioni spinte fino al delitto. È inutile declamare, come oggi troppo spesso si fa, contro il romanticismo: in arte esso preferì all'equilibrio, alla misura e alla linea pacata, il ritmo brutale, il colore eccessivo, le antitesi troppo meccanimente violente. Che c'importa? Romanticismo fu nuovo salto in avanti dell'umanità: fu progresso di dolore e di fede. E come faremo noi a negare che *ne* siamo tutti figli e *continuatori*?

Giuseppe Verdi fu il nostro musicista romantico per eccellenza. Amò i rìtmi eccitanti, la melodia passionalissima, il colore elementare e a volte infuriante il popolo come il rosso panno che sfrena il toro all'assalto; ed amò nella genesi psicologica del dramma, più che i contrasti, le antitesi audaci e innebbrianti. Fu il nuovo rappresentante di quella passionalità e impulsività italiana che nel Tintoretto aveva mutata la danza statuaria della plastica classica in un'orgia di movimento. Ma ecco che a un tratto, alla fine della sua vita, in lui che davvero non ce lo prometteva, l'altro eterno lato della natura italiana rifiorisce. Verace rappresentante della nostra coscienza nazionale il Verdi è tutti e due i suoi ormai classici aspetti. Non è soltanto un Ariosto accanto a un Tintoretto, nè un Tintoretto accanto a un Ariosto è, ripeto, tutti e due. Infatti egli che dovette, all'esordio doloroso della sua carriera, contemplare in sè stesso l'agonia dell'opera buffa uccisa dalla nuova affermazione passionale del romanticismo; egli che dovette abbandonare il riso che non cuoceva dell'*Un giorno di regno* per l'impeto selvaggio del *Nabucco*; alla fine della sua vita artistica sente ripullulare dalle sorgenti della sua intimità il riso del Boccaccio e dell'Ariosto, ma temperato nel suo cinismo umanistico dalla saggezza profonda e buona del Manzoni. E dall'*Otello* terribile di

ansia passionale, passa apparentemente senza graduatoria (come Beethoven dalla seconda alla sua terza miracolosa maniera) al sereno e ironico *Falstaff*.

Nel *Falstaff* circola come la gioia di un ritrovamento, il piacere dolcissimo di un ritorno e d'un'imprevisto riconoscimento. È la bella sorpresa d'un vecchio che dopo una lunga vita di dolore e di fede vissuta all'unisono col martirio rinnovante di tutta una razza, a un tratto s'accorge che qualcosa come la calma della pace e della vittoria va sottentrando, intorno a lui, alla tempesta della lotta. È allora, il vecchio, nè sa perchè, sente il bisogno di risorridere il riso che intravide sulle labbra, che sorprese nell'anima di altri vecchi lontanissimi, a poco a poco scomparsi, ombre incerte e confuse, durante la sua adolescenza assillata da nuove ansie e da nuove fedi. E nel sorridere questo obliato sorriso — il sorriso di Cimarosa ?... il sorriso di quei vecchi che scuotevano la testa senza comprendere che cosa brulicasse nel sangue di quei romantici adolescenti ? — ecco che il Verdi vi riconosce il lampo di un significato che nella sua giovane ansia non aveva potuto comprendere. Ed ecco che non è soltanto Cimarosa che risente sorridere in sè ma è l'ambiguo sorriso sensuale della musica italiana del seicento, è quello ironico e placido dell'Ariosto, è quello cinico del Boccaccio. E mentre conclude la sua letificante opera con un minuetto settecentesco, sembra che le anime di quei grandi scettici gli infondano nella sua un senso nuovo della vita: quel senso che fu tutt'uno col grande ricominciamento umanistico della civiltà italiana dopo la ritemprante durezza medioevale. E lontano oh ! ben lontano dal sorriso di Cimarosa, Giuseppe Verdi sente rizampillare un altro sorriso misterioso, il sorriso di Orazio...

Apriamo il Falstaff per nostra grande fortuna donatoci in partitura orchestrale dal Ricordi). Veramente sembra che Verdi abbia voluto cantare questo sublime riconoscimento d'un riso che da giovane non seppe e che da vecchio ritrovò nel delizioso crescendo della « demenza brillante » in sul principio

della 3ª parte dell'opera. Chi non ricorda quell'appaciarsi al sole del vecchio beone, le cui velleità amatorie e galanti sono state così disonorantemente frustigate? Egli ha un buon bicchiere di vino in mano. É il pomeriggio dolce: dimentica Falstaff quel che ha sofferto «per esser rimasto curvo, come una buona lama di Bilbaò, nello spazio d'un panierin di dama» dimentica il pericolo corso d'affogare, tutto dimentica nella contemplazione di Bacco:

« Il buon vino sperde le tetre fòle dello sconforto, accende l'occhio e il pensier, dal labbro sale al cervel e quindi risveglia il picciol fabbro dei trilli, (e qui s'accende il primo trillo d'un flauto, che ben presto si propaga all'intera famiglia dei legni, e degli archi) un negro trillo che vibra entro l'uom brillo, trilla ogni fibra in cor, l' allegro étere al trillo guizza e il giocondo globo squilibra una demenza trillante !... » E in mezzo al vasto incendio dei linguеggianti, sguizzanti scintillanti trilli di tutta un'orchestra romanticamente moderna, Falstaff conclude.

E il trillo invade il mondo ! ! !

Orchestra romanticamente moderna, ho detto. Verdi anche nel *Falstaff* pur ritornando lo scettico amabile fratel d'Orazio, del Boccaccio, dell'Ariosto, del Cimarosa e del Rossini, è rimasto un *romantico* ; fa rinascere nel seno della stessa passione romantica audace, sfrenata, enfatica il bel sorridente equilibrio italiano ; riproduce il miracolo dei *Promessi Sposi*. E come accanto all'ironia di certe figure quali Don Abbondio e Donna Prassede, si svolgono nel Manzoni paesaggi naturali, come l'addio ai monti natali, che un umanista puro non avrebbe mai saputo vedere altro che attraverso alla stilizzazione classicistica ; così nel *Falstaff*, intorno al giuoco gaio della burla ordita alla fatuità ridevole dell'eroe, l'atmosfera drammatica si profuma di freschezze campestri e boschereccie che un Cimarosa non avrebbe potuto farci godere che attraverso alla cipria e alla cornice pastorellante d'un accademia arcadica. —

Così un'evocazione di freschezza crepuscolare ce la dà il finale della 1ª parte del 3º atto, con una melodia quasi direi silenziosa, tanto è lieve e sfumata e tanto limpidamente sopra di essa echeggiano a distanza le voci lontananti delle donne che si fanno le ultime raccomandazioni. É la tranquilla sera popolana che il Verdi ci rievoca con semplicità e verità manzoniana. Poi le voci svaniscono e svanisce anche l'ultimo *re* altissimo dei violini come l'ultima riga lucida del tramonto nel cielo già stellato. Così un altro dolcissimo momento quasi pascoliano ce lo dà 1ª scena della seconda parte dello stesso ultim'atto : quando i corni notturni dei guardaboschi sembrano allargare all'infinito la scena boschereccia e flauti e oboi a tratti frusciano leggermente come un ondeggiare di frasche alla brezzolina notturna e Fenton canta il suo adolescente amore nel sonetto castissimo e soffuso di mollezza pastorale e per solo fascino di nitidi episodietti melodici una favolosa rappresentazione di mito agreste si prepara : e, cioè, il coro e la danza delle giovinette fate erranti, sotto la luna, « per la selva che dorme e sperde incenso e ombra e par nell'aer denso un verde asilo in fondo al mar »....

Giacchè, e sopratutto, poeti di vasto respiro furono i romantici. Mi duole di non potere analizzare tutti gli infiniti significati poetici che l'anima romantica del Verdi ha saputo far nascere da quella sua impreveduta ripresa di buon scettico riso italiano. Grandi poeti e non solo nell'anima ma nell'architettura della forma, ove il tumulto del sentimento non li trascinasse a incompostezze e ad eccessi di confusione. Quasi un eccellente suonatore di nuova e ardita tecnica che scuopra imprevedute dolcezze di sonorità da un antico strumento, essi, quali musicisti e quali poeti e quali pittori, seppero trarre consonanze e dissonanze nuove dall'antichissima legge euritmica della strofe che al settecento, sebbene isterilita e indebolita, aveva tramandato l'umanismo. Si notino sotto questo aspetto le risonanze ritmiche e melodiche, le vere e proprie *rime* musicali e logiche di tutto il perfetto *declamato* del *Falstaff*.

Se infatti il Wagner, anch'egli per profondo bisogno di consonanza ritmica, aveva creato il *leitmotiv* a dir vero un poco troppo a volte sistematico, Verdi crea un tipo di « recitativo melico » in cui alcuni frammenti melodici ripercotentisi qua e là a seconda del senso logico e drammatico, producono l'effetto dei corsi e dei ricorsi ritmici proprii a tutti quegli artisti che molto hanno sentito la *strofe* : per es. i tragici greci. Se non che la strofe romantica è più libera, più mossa, più capricciosa : si può dire che sia gravida di quello che è il moderno *periodo* della prosa flessibile e snodata. E subito fin dal prim'atto ecco che Falstaff esprime la sua indifferenza bontempona con un recitativo appoggiato a preferenza sulla *dominante* del tono in cui è concepito il mirabile disegno saliente dell'orchestra. Ma poi, tutta quanta l'opera è piena di echi *logico-musicali*, che, ripeto, non hanno nulla a che vedere con Il *leitmotiv* wagneriano. Sarà per es. il *cantabile* caricaturale del quartetto femminile della « lettera di Falstaff » : sarà l'altro cantabile di *Quickly* descrivente la bellezza e la purità di *Meg* : sará il famoso «*dalle due alle tre* » o il non men famoso inchino della « reverenza », sarà ancora il « *ve lo dirò* » di Ford travestito da *signor Fontana*; sarà l'esclamazione bontempona e canzonatoria di Falstaff « *Caro signor Fontana, voglia fare con voi più ampia conoscenza* » che udita la prima volta nel principio del 2° atto riecheggia con poetica comicità alla fine dell'opera sulle parole « *Caro signor Fontana* : *ed ora dite* : *lo scornato chi è* ? — E sarà infine il delicato ritornello della *bocca baciata* coronante tutta la stroficità squisita degli episodi d'amore tra *Fenton* e *Giulietta*.

Ed anche, tanto perfetto, spontaneo senso della stroficità che forma uno dei più sottili fascini nell'ultima musica verdiana, non è l'indice ancor esso di una grande dote italiana? Speriamo, ardentemente speriamo che i significati inesauribili che il *Falstaff* accoglie in sè, come a poco a poco faccian divenire amor di popolo questa grande opera, per ora non moltissimo amata e gustata, così si rivelino all'arcigna critica e, per il suo tra-

mite (molto può fare anche la critica, se *viva*), alla futura nascente scuola di operisti italiani! Ma purtroppo non trovasi il *Falstaff* nella categoria di quelle rare opere solitarie (quali le ultime cose di Beethoven) alle quali possono soltanto accedere per diritto di esperienza i vecchi saggissimi,

> cui poter falla e desiderio avanza,

ed alle quali quei giovani che avrebbero potere di concretare il loro audace desiderio, non sanno purtroppo, per difetto di sapiente esperienza, avvicinarsi fecondamente?

IL COMICO NELL'OPERA DI VERDI

AVANTI IL « FALSTAFF »

È opinione comune che l'opera comica, il bel riso gioviale ed ingenuo, nel nostro teatro musicale, siano con Rossini morti irreparabilmente. Chi di noi non ha conosciuto qualche vecchio italiano che con rimpianto non ci abbia ripetuta la frase di Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* : « la musica ai miei tempi era altra cosa » ? Chi di noi, non soltanto davanti a una delle severe e misteriose opere di Wagner, ma anche davanti a una delle più calde e luminose opere verdiane, non si udì ripetere il lamento : che la musica moderna era divenuta una fatica e non un riposo, uno strazio appassionato dello spirito e del cuore e non un refrigerio ed un sollievo ? E infatti per gl'italiani del principio dell'800, avvezzi al semplice intreccio scenico di quella quasi « commedia d'arte » che era l'opera buffa e alla leggera rete di melodie or giocose ora sentimentali che la inviluppava, difficilissimo dovette essere il salto dall'opera buffa all'opera romantica ; dall'opera buffa, la cui musica tutto quel che poteva fare era di sfiorar lieve e beata lo spirito degli ascoltatori ; all'opera romantica che anche nella sua forma più ingenua e popolare non poteva fare a meno di strappare dall'intimo del cuore le risonanze tragiche delle passioni e del dolore.

E veramente, se ci si pensa bene, l'audacia dei compositori romantici — Donizetti Bellini e Verdi — e la loro forza di convinzione fu straordinaria se riuscirono a far dimenticare

agli italiani il fascino giocondo dell'opera buffa. Rossini aveva immerso le folle italiane in un'atmosfera incantevole di melodia tutta scintillante e leggera come l'aria d'un'allegra giornata di maggio. Un delizioso abbandono alle gioie della vita tremava in quella sua musica che col *Barbiere* aveva dato accanto alle *Nozze di Figaro*, al *Flauto Magico* di Mozart e agli altri modelli di Grètry e di Lortzing, il tipo estremamente perfetto dell'opera buffa europea. Era impossibile o almeno pareva, di andare più oltre. Il nostro teatro musicale era saturo di riso. Non restava che di rovesciare la medaglia dalla parte del tragico.

E così fece Verdi. Tutti sanno la brutta accoglienza che ricevè la sua prima opera buffa. Eppure quest'opera nella vita artistica di Verdi rappresenta uno di quei tentativi destinati, sia pure a non esser nulla o ben poco come valore estetico per gli altri, ma ad esser moltissimo come insegnamento estetico personale. Verdi, per essa, si riconosceva inetto al genere buffo propriamente detto. Gli mancava quel sorriso spensierato per il quale Rossini pareva creato apposta; e d'altronde la generazione che dette un Mazzini e un Garibaldi aveva ormai poca voglia di ridere. La prima risata di Verdi fu dunque una smorfia imitata a controstomaco dalle meravigliose risate di Rossini. Ma Verdi dalla sua riluttanza al riso rossiniano imparò quall'era la sua vera via: il grande dramma romantico. Infatti poco dopo nasceva il *Nabucco*, dove, fatto completamente nuovo nel teatro musicale italiano, sebben preparato da alcune opere di Donizetti, la psicologia d'un re e d'un padre torturato da passioni intime e civili, veniva rappresentata con intuizione diretta della natura umana, non attraverso il gelido classicismo del teatro umoristico. Si può anzi dire che col *Nabucco* la nostra opera spostava definitivamente il suo punto d'equilibrio: prima l'opera seria italiana era come isterilita da una artificiosità fredda e compassata specialmente nello sviluppo delle passioni, mentre l'opera buffa era la sola che rappresentava con naturalezza e con verità drammatica la vita, sia pure la vita non tragica, la vita da commedia insomma. Dopo il *Nabucco*

(1842), l'opera buffa, che continua tisicamente a vegetare accanto all'opera seria romantica — alludo per esempio alle ultime opere buffe di Federigo Ricci, scritte tra il '60 e l'80, — è ormai piena di convenzionalità ; al contrario è l'opera seria che ora s'incammina verso il suo pieno sviluppo e trionfo. E ho detto a bella posta che questo spostamento d'equilibrio si compiè soltanto col *Nabucco*. Infatti, che l'opera seria si rinnovasse e divenisse più *umana* si poteva già notare con Mercadante, Bellini e più con Donizetti — si pensi a quel primo capolavoro romantico che è la *Lucrezia Borgia*. — Ma accanto alla *Lucrezia* fioriva pur sempre il leggero brio dell'*Elisir d'Amore* : il campo dell'opera era dunque tuttora diviso tra il nuovo drammatico e l'antico comico. Col *Nabucco* il campo rimane tutto al nuovo drammatico.

Com'è dunque possibile che il drammaturgo romantico per eccellenza, Giuseppe Verdi, abbia poi voluto e saputo chiudere la sua lunga carriera di cantore d'umane tragedie con l'infinita comicità del *Falstaff*? Infatti, a prima vista almeno, il *Falstaff* sembra, sì, un ritorno all'opera buffa intesa in modo affatto moderno ; ma sembra anche un ritorno imprevisto, un ritorno senza preparazione nella precedente opera di Verdi. Ora, è proprio vero questo ? In altre parole, nell'opera di Verdi manca assolutamente l'elemento comico, o non piuttosto, come in tutte le opere drammatiche di vita intera, questo elemento vi circola sottinteso o confuso con gli altri elementi e qua e là zampilla addirittura alla superficie?

Certo, se noi per elemento comico non intendiamo che quello il quale fu la quasi unica corda vibrante nell'opera buffa prerossiniana e rossiniana, Verdi era troppo romantico per possederlo. Ma questo non vuol dire che, quantunque non destinato alla commedia, Verdi non possedesse affatto la nota della comicità. Il suo riso e la sua comicità erano di tutt'altra specie psicologica che il riso e la comicità di Mozart, di Lortzing e di Rossini, ecco tutto. Onde misto il riso di Verdi al suo senso tragico della vita, è naturale che nelle sue opere prevalesse e

apparisse una *comicità tragica* affine a quella di Shakespeare, per esempio. Ma in realtà l'elemento comico musicale abbonda ed è spesso bellissimo in tutta l'opera di Verdi. Così egli per il *Falstaff* non aveva che da raccogliere una mèsse da lungo tempo preparata. Tutta la prima scena (la festa da ballo) del *Rigoletto* ; lo stupendo duetto di Sparafucile e del vecchio buffone : la prima scena dell'ultimo atto della stessa opera con la canzone gaia cantata da Duca, son tutti brani di musica concepiti più nello spirito dell'opera buffa che in quello dell'opera seria classica. Quale *Giasone*, quale *Olimpiade*, quale *Medea* di Cavalli, di Pergolesi e di Cherubini avrebbero sopportata, accanto alla severità del fato tragico, l'ironia irridente della commedia? Intesa la cosa a questo modo, gli esempi del comico abbondano in tutto Verdi. Nel *Trovatore* la scena degli zingari getta una ventata di carattere un po' comico nell'atmosfera cupa e feroce di tutta l'opera. Perfino nella *Traviata*, opera di dolore sentitissimo, la scena del banchetto col famoso *brindisi* e molta parte della gran scena del ricevimento (finale 3°), risultano dalla fusione dell'opera buffa coll'opera seria, fusione che si può citare come una delle caratteristiche fondamentali del teatro romantico musicale. Ma dove la forma tipica del *Falstaff* comincia a vedersi tracciata, se non con la finezza di disegno che Verdi raggiunse in fondo alla vita, almeno nelle linee generali, è soprattutto nel *Ballo in muschera* (1859) e qua e là nella *Forza del Destino* (1862) — per non citare il ben noto *terzettino del fazzoletto* nell'*Otello*. — Infatti nel *Ballo in maschera* si può dire che sia già tutta la stoffa comica che dovrà poi servire al ricamo squisito del *Falstaff*. Il celebre colpo di scena di Amelia scoperta insieme col marito dai congiurati, seguito dal concertato comicissimo « ve' che di notte qui con la sposa « solcato dal canto appassionato di Amelia, non è già in germe la divina scena *della cesta* del *Falstaff*? E nella *Forza del Destino* il personaggio decisamente *buffo* di *Fra Melitone* non è forse un primo per quanto rudimentalissimo abbozzo del meraviglioso personaggio di *Falstaff*

di poi disegnato e svolto con ben altra sicurezza psicologica e musìcale?

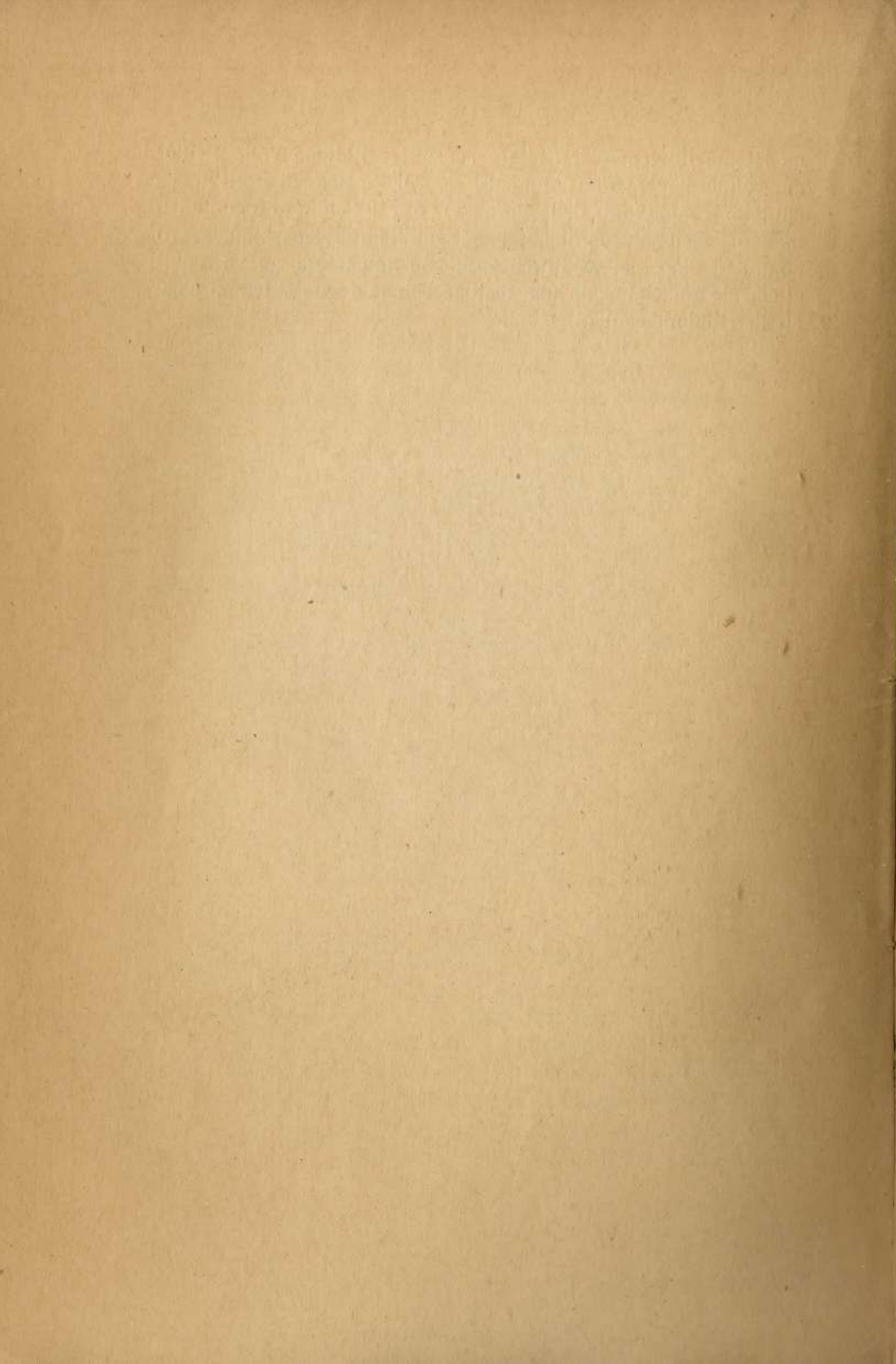
D'altronde giova anche notare come tutta l'opera italiana moderna preparata dall'opera seria e buffa settecentesca e da tutta la musica strumentale e vocale dei sei e del settecento, sia, quasi direi, per natura, non aliena dal brìo e dal sorriso. C'è qualcosa nel temperamento musicale italiano di luminoso, di plastico, di snello che si presta facilmente a significare il comico e il giocoso. Quello che talvolta lo spirito italiano può sembrar di perdere in profondità, certo lo riguadagna in agilitá. Non sembri dunque strano se il nostro per ora più tragico compositor moderno d'opere potesse preparare in sè il formidabile scoppio di giocondità del *Falstaff*. Si vuole un esempio sopra ogni altro convincente? Si noti come l'enfatica frase ultracomica della lettera di Falstaff a Alice e a Meg sulle parole « e il viso tuo su me risplenderà, come una stella sull'immensità » non sia musicalmente che quasi la stessa dolorosissima frase di Violetta nel duo tra questa e Germont nella *Traviata*: « più non esiste (*il passato colpevole di Violetta*)... e Dio lo cancèllò col pentimento mio »; dove il verso:

lo cancellò col pentimento mio

è musicato *con le stesse note* che poi serviranno a musicare il verso:

Come una stella sull'immensità.

Concludendo, la musa verdiana, che ebbe come tutte le muse di piena e sincera umanità, un volto doloroso e un volto ridente, nasconde nel *Falstaff* il suo volto dolente per farci veder solo il volto che sa sorridere. Ma non per questo, se ben si guarda, il Verdi cambia la propria personalità, nè per velare più che gli è possibile nel *Falstaff* il volto tragico della sua musa bifronte, gli accade per anco di non lasciarlo almeno

un istante ribalenare terribile e sussultare l'ultima volta nell'espressione severa del dolore. Si ricordi l'*a solo* di Ford (il cosiddetto « monologo della corna »), ove il ben noto tumultuoso impeto passionale verdiano, empie all'improvviso d'un aspro sònito di disperazione l'orchestra, che fino allora aveva squisitamente frusciato con una malizia serena degna al tempo stesso di Goldoni e di Manzoni.

Giornalismo e critica musicale

GIORNALISMO E CRITICA MUSICALE

O si crede di far della critica e invece si cesellano pagine abbacinanti, materiate di innebriante sensibilità e qua e là ingemmate di sottili e audaci paradossi ; o si fa critica verace e solida e questa allora non potrà soltanto essere un giuoco di grazia intellettuale onde spiegare virtuosismo di stile e civetteria di sentimento raffinato, ma sarà soprattutto *studio*, quanto si voglia condotto con signorile eleganza di movenze, ma pur sempre aspro studio il cui metodo severissimo esiga meditazione dolorosa e appassionata sulla natura dell'arte e d'ogni altra spirituale attività umana, nonchè ricerche lente e faticose di fatti. In altre parole un vero critico non può fare a meno di essere uno storico sempre in atto di aumentare la propria esperienza storica, e un filosofo sempre in procinto di saggiare come un cristiano timoroso del giudizio divino, la resistenza e la purità della propria sicurezza filosofica. Ora per far tutto ciò è indiscutibile che ci vogliono soprattutto lunghe e lunghe ore di applicazione e di concentrazione — di studio insomma, alacre e paziente al tempo stesso. Vero è che per comprendere un capolavoro dell'arte occorre prima di tutto essere in grado, *almeno in potenza*, di crearne uno anche noi. Ma appunto per ciò, colui che non leggesse mai nulla e non cercasse di conoscere alcuna opera d'arte altrui, possiamo star sicuri che non arriverebbe mai a conoscere neppur sè stesso. Il circolo è infatti perfetto : per conoscere sè stessi occorre il più possibile conoscere gli altri, e per conoscer gli altri occorre conoscere il più possibile sè stessi.

La critica è dunque qualcosa di intimo, di solitario, di fatto per pochi. La materia su cui essa lavora — larghissima conoscenza, difficile a procurarsi, di opere artistiche — e il metodo con cui lavora — metodo filosofico per eccellenza — son tutti e due al di sopra della preparazione colturale comune. Per comprendere infatti il pensiero di un critico occorre averne tutta la esperienza artistica, nonchè la profondità nelle analisi filosofiche e psicologiche. Si parli infatti a un profano intorno al problema della musica quattro, cinque e seicentesca italiana — il problema più importante di tutta la critica musicale moderna, giacchè dalla sua risoluzione dipende una più esatta valutazione della musica italiana e tedesca. Il profano ci prenderà per dei noiosi pedanti, perchè è chiaro che porre questo formidabile problema richiede tanto il riconoscimento logico delle infinite possibilità *formali* della musica (chi ammettesse *soltanto* la forma moderna escluderebbe di necessità le forme arcaiche, e viceversa), quanto una potenza di gusto musicale e di psicologia storica che ci permette di risentir viva la musica di un Francesco d'Ana o di un Cavazzoni o di un qualunque altro musicista del '400 o del '500, musica espressa con mezzi musicali talmente diversi da quelli usati dai compositori presenti che molti parrucconi ne inorridirebbero come del pezzo di musica d'un futurista...

La grande critica, audace e ardua come tutte le grandi conquiste della coscienza, è dunque per pochissimi. Eppure da qualche anno a questa parte essa comincia a rendersi così indispensabile alla vita intellettuale italiana che perfino il giornalismo le apre le porte della sua dimora che non par davvero fatta apposta per lo studio metodico e per la discussione disinteressata e spregiudicata. Giornalismo è infatti diffusione di notizie sopratutto *pratica*, diffusione di notizie *per tutti*. Critica è, lo abbiamo rilevato, pensiero e storia condotta con un metodo accessibile soltanto ai pochi, agli *specialisti* in una parola. Un dissidio per ciò tra critica e giornalismo non può non esservi. Nè è giusto che lo si rilevi tra esso e la critica

soltanto; tale dissidio, a dir vero, esisterà sempre esplicito e implicito tra giornalismo e qualunque produzione spirituale disinteressata ossia libera da sottintesi pratici. Così vi sarà sempre dissidio tra giornalismo e poesia non fatta, come quella dannunziana, per far quattrini, oppure tra giornalismo e filosofia in qualsiasi modo non interessata. Ve lo figurate infatti un Leopardi che mandi il *pensiero dominante* o l'*A sè stesso* al *Corriere della Sera*, o un Vico che mandi un articolo dì politica storica all'*Avanti*?

Le ragioni per cui la critica ha cominciato ad avere la sua strana e contradittoria fortuna giornalistica, sono, da parte del giornalismo, assai facili a spiegarsi. Il giornalismo in fondo non è che un vasto mezzo di esibire la spicciola letteratura di contenuto politico, economico, cronistico, anedottico e anche talvolta (orrore!) poetico e perfino musicale. Siccome la critica cominciava da qualche tempo a diventare di moda, il giornalismo considerandola alla stessa stregua degli altri prodotti esibiti e, cioè, come un qualsiasi articolo commerciale di valore sia pure molto *di lusso*, è naturale che abbia cercato di porla in commercio. E a questo proposito occorre notare che una *critica* per mo' di dire, ossia un chiacchierìo confinante colla cronacuccia e il pettegolezzo benigno o maligno a seconda dell'avvenuta o mancata propiziazione di qualche segreto foglio da cento, nel giornalismo c'era sempre stata. Ma l'introduzione della critica che intendo io, della critica solida e scientifica, è un fatto nuovo negli annali del nostro (è vero giovanissimo) giornalismo quotidiano e, nel campo specialmente della musica, un fatto per lo meno sbalorditivo quanto la concessione del voto alle donne, o l'istituzione d'una cattedra di storia della musica a complemento necessario della cultura d'un filologo italiano.

Il male si è — per parlare ora in particolare del rapporto corrente tra la nuova seria critica musicale e giornalismo — il male si è che se anche il giornalismo ha le sue buone ragioni per cominciare a ritenere merce spacciabile gli articoli di cri-

tica musicale davvero *pensata* e davvero *documentata storicamente*, il nostro pubblico si trova così terribilmente impreparato da costringere il giornalismo a imporre alla libertà della critica musicale dei limiti che certo non impone per es. alla critica letteraria. Anche alla nuova critica letteraria è accaduta la stessa elevazione (o abbassamento) a valore di merce giornalistica. Ma nella critica letteraria, non mi stancherò mai di ripeterlo, le cose stanno ben diversamente. Un paese come l'Italia, di così *ininterrotta* e quindi raffinatissima tradizione letteraria, un paese che soltanto nell'ultimo cinquantennio (il primo di vita libera, o quasi internazionale) ha potuto vantare una trinità di poeti non davvero disprezzabili per modernità di tecnica — alludo al D'Annunzio e specialmente al Pascoli ; un paese dove i più avanzati artefici forestieri dello stile (Rimbaud, Mallarmè, Meredith) ci sembrano ormai così *naturali* da sentire in noi la necessità di superarli con una nuova poesia e certamente già li superiamo con la nostra critica tutt'altro che provinciale ; un paese tale era insomma arcipreparato a dare il suo contributo di qualche migliaio di lettori a quel tanto di severa e ardua critica letteraria che anche i grandi fogli quotidiani hanno ormai il coraggio di esibirci. Queste le condizioni della critica lettereria. Ma si guardi subito dopo alle condizioni della critica musicale : questa critica, intesa seriamente come *pensiero* che esiga dal pubblico cervelli atti a ripensare e come *storia* che supponga preparazione tale da non prendere, per es., per il solito Carneade, Girolamo Frescobaldi (mentre tutti sanno l'importanza del Poliziano e magari, dei poeti del seicento) : questa critica, dico, è ben difficile che riceva un'accoglienza almeno vicina a quella della critica letteraria. Musicisti in Italia, tra cantanti, virtuosi, professori o no di conservatorio e dilettanti ce ne son tanti, anzi, se si vuole, ce ne son più che letterati e pittori. Ma la preparazione alla riflessione critica e a un po' di conoscenza storica della loro arte è ben inferiore alla preparazione che hanno, se non altro, ripeto, *per tradizioue ininterrotta*, i letterati. E la nostra tradi-

zione musicale? Chi potrebbe negare o nascondere ch'essa da un pezzo si è imbastardita in un esclusivo e meschino amore del melodramma e per di più neppure in un amore delle più alte forme psicologiche e musicali del melodramma stesso? Ormai siamo a tal punto che i tedeschi hanno inventato che noi non siamo buoni che a far *opere* e loro soli a scrivere musica pura — noi! noi che abbiamo i primi di tutta creata la musica pura, e che, immagino almeno per questo, dimostriamo di avervi una certa disposizione!

Ora il giornalismo col suo fiuto commerciale non ha potuto ignorare tutto questo ed agir con la critica nuova musicale senza cercar di livellarla (più che non faccia per la critica letteraria) con la semicoscienza musicale degli Italiani. A un critico letterario ci si guarderebbe bene di chiedere ancora un articolo sul Guerrazzi o almeno gli si permetterebbe, in caso di necessità, di dir su di lui la schietta e serena verità: ma a un critico musicale non ci si perita di chiedere articoli a base obbligatoriamente apologetica su Giuseppe Verdi che, a parte le sue calde onde di ingenua lirica popolare originalissima, e a parte quella sua strana e impensata redenzione dell'unico *Falstaff*, non ebbe davvero mentalita romantica poi troppo superiore a quella del Guerrazzi. Nè d'altronde il nostro critico può reagire troppo violentemente a questo stato di cose, a meno che non voglia essere *flanqué à la porte* del suo giornale, cosa che egli può benissimo non volere per molte ragioni e non tutte... economiche. Di fatti, di dove cominceremo a ridestare una coscienza musicale italiana se non ci sapremo insediare stabilmente nei giornali più diffusi? Tutto quel che può fare il critico in questione è di esporre con oggettività pacata gli antecedenti, diremo così, del problema Verdi sottintendendo per ora le conseguenze, del resto, agli iniziati, chiaramente implicite (1). É poco, ma è già qualcosa più dei soliti vomiticci retorici

(1) Le quali conseguenze consistono soprattutto nel considerare Verdi un *preparatore*, e com'ho detto del resto a pag. 197 un compositore cne non superò, se non col *Falstaff* « l'opera popolareggiante, ossia il limite raggiunto, presso i tedeschi, dal Weber.

dei sindaci e deputati oratori nei teatrini di provincia in gloria di un uomo che almeno non fu vanitoso come Pietro Mascagni e che certo in quanto a umanità non è da confrontarsi col-l'altro labronico demagogo il Guerrazzi.

Comunque se tra giornalismo e critica esisterà sempre più o meno larvato il dissidio di praticità brutale e di spiritualità severa cui sopra accennavo, è dovere di noi altri nuovi critici musicali che veramente amiamo con casta gelosia il nostro pensiero come un artista ama la sua arte, di portare a poco a poco la critica musicale *almeno* allo stesso livello della critica letteraria. Questa è indubitatamente così libera che ormai si può permettere anche in mezzo al pubblico filisteo e codino dei grandi giornali quotidiani di guardare con occhio non da feticista Manzoni Foscolo Carducci e perfino Dante e Leopardi. Ma andate un po' a scrivere senza circonlocuzioni astute o senza quel silenzio che talvolta è peggiore d'una stroncatura in piena regola, che Verdi al postutto sentì la vita in troppe sue opere attraverso la retorica sia pur impetuosa d'un romanticismo di quarta mano? Andate a scrivere ch'egli è importantissimo per tutt'altro che per la sua ben ingenua e schematica « conoscenza psicologica del cuore umano » (di poco più sincera di quella di un Vittore Ugo!) — c'è da farsi lapidare. E c'è da sembrar di parlar arabo addirittura a pretender di stabilire che il solo merito concreto di Verdi è di aver continuato il rinnovamento della ritmica e della dinamica musicale nel nostro melodramma, rinnovamento, che già iniziato da Rossini da Donizetti da Mercadante e da Bellini, potrebbe preludere come il rinnovamento ritmico-dinamico di Weber, all'opera drammatica d'un nostro Wagner avvenire.

Dunque, per ora, pazientiamo e quando dobbiamo venire a patti con l'onda feroce del feticismo cieco, limitiamoci a una critica corrodente quasi all'insaputa di chi legge e, magari, anche di chi ce la pubblica. Che bella e allegra frana, un giorno, di tutto questo vecchio terreno che noi scalziamo con la pazienza sotterranea d'un minatore! Quel giorno tutto il terriccio infe-

condo se ne andrà e resteranno sole le roccie solide della meravigliosa struttura geologica su cui nel tempo è cresciuta la nostra vera civiltà musicale e su cui ricrescerà ancora la nostra futura civiltà musicale. Ed è proprio, sicuro, per l'idealità utopica quanto si vuole di questo giorno futuro, che ci vogliamo servire della fredda e calcolatrice praticità del giornalismo quotidiano e che vogliamo cercar di conciliare la sua pubblicità fragorosa col nostro geloso e silenzioso studio solitario.

INDICE

PARTE I. — NEL PRESENTE.

PARTE II. — NEL PASSATO

ERRATA CORRIGE.

pag. 52,	rigo 7 —	faccia	facciamo
» 55,	» 11 —	guerra furiosa di guerra	preda furiosa di guerra
» 165,	» 35 —	divininamente	divinamente.
» 175,	» 21-22 —	musicale, quanto si voglia ma	musicale quanto si voglia, ma
» 178,	» 16 —	i e Frescobaldi	e i Frescobaldi
» 186,	» 31 —	freddezza d'affetto	freddezza d'effetto